COLLEZIONI
ARCHEOLOGICHE ARTISTICHE E NUMISMATICHE
DEI PALAZZI APOSTOLICI

PUBBLICATE PER ORDINE

DI

SUA SANTITÀ PIO X

A CURA DELLA BIBLIOTECA VATICANA

DEI MUSEI E DELLE GALLERIE PONTIFICIE

VOLUME II.

LE NOZZE ALDOBRANDINE

I PAESAGGI CON SCENE DELL'ODISSEA

E

LE ALTRE PITTURE MURALI ANTICHE

CONSERVATE

NELLA BIBLIOTECA VATICANA E NEI MUSEI PONTIFICI

CON INTRODUZIONE

DEL

Dottor BARTOLOMEO NOGARA

SCRITTORE DELLA BIBLIOTECA VATICANA

DIRETTORE SPECIALE DEL MUSEO GREGORIANO-ETRUSCO

IN LABORE VIRTUS ET VITA

MILANO

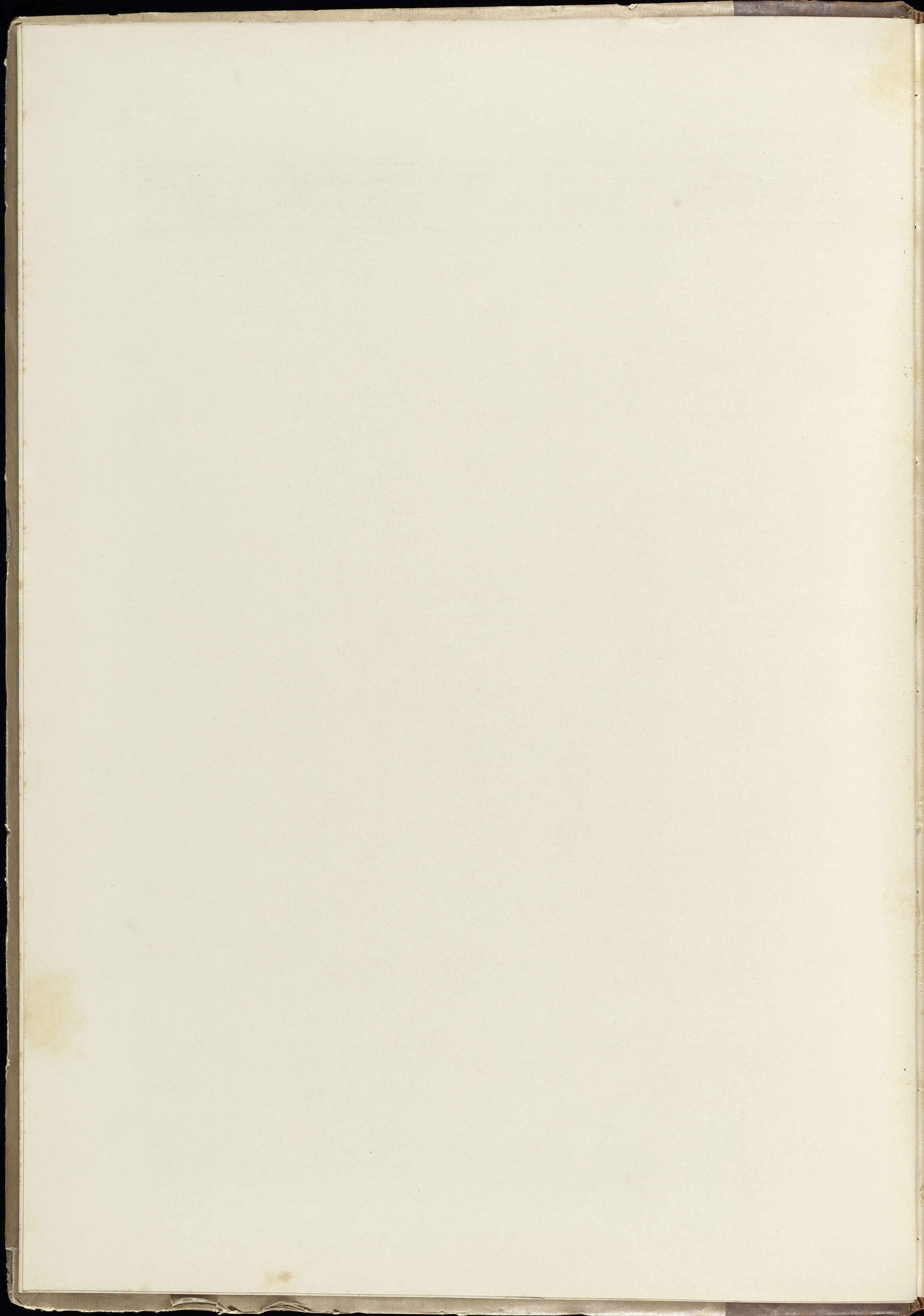
ULRICO HOEPLI

—

MCMVII

AVVERTENZA.

Le tavole, che formano la parte principale di questa pubblicazione, furono eseguite dallo Stabilimento Danesi di Roma sulle fotografie tratte dagli originali dal fotografo Pompeo Sansaini dello stesso Stabilimento, e, quelle a colori, sopra gli acquarelli dipinti dal pittore Carlo Tabanelli; stabilimento, fotografo e pittore cui va tributato elogio per l' accuratezza e per l' intelligenza colle quali soddisfecero al compito loro.

Per parte mia debbo speciali ringraziamenti a S.ª Ecc.ª il Principe Giuseppe Aldobrandini che mise a mia disposizione i documenti del suo Archivio di famiglia, al dr. Mau che gentilmente acconsentì ad esaminare le condizioni materiali della pittura delle *Nozze Aldobrandine* e comunicò per questa pubblicazione le sue conclusioni circa l'età dell'affresco, al signor Leone Dorez che mandò trascritti di sua mano tre documenti inediti della Biblioteca Nazionale di Parigi riguardanti le *Nozze;* alla Direzione del Gabinetto delle Stampe dei R. Musei di Berlino, del Gabinetto Nazionale presso la Galleria Corsini, del Museo Britannico, dell'Archivio di Stato in Roma, della Biblioteca dell'Istituto Archeologico Germanico e della Biblioteca Romana Sarti, al signor Th. Ashby Iun. della Scuola Archeologica Britannica, al signor S.ᵗ Clair Baddeley, al signor comm. Cugnoni Bibliotecario della Chigiana, al signor cav. Girolamo Mancini di Cortona, i quali coadiuvarono le mie ricerche concedendomi l'uso dei materiali di loro speciale pertinenza; – ai colleghi della Biblioteca Vaticana, comm. Pio Franchi de' Cavalieri, Mons. G. Mercati e Mons. St. Legrelle, e sopratutto al signor Prefetto P. F. Ehrle, i quali più volte mi giovarono d'opera e di consiglio.

INTRODUZIONE.

Le pitture antiche, le quali per la prima volta insieme raccolte si presentano al pubblico in questo volume, sono in massima parte custodite in una sala annesssa alla Biblioteca Vaticana, che ebbe in origine il nome di sala del Sansone da tre imprese dell'eroe biblico dipinte a fresco nella volta, ed ora detta delle Nozze Aldobrandine dal quadro più celebre che vi è esposto. Il vero fondatore di questa sala fu Gregorio XVI, il quale nell'anno 1838 [1] vi fece trasportare il quadro delle *Nozze*, cinque pitture conosciute col nome di eroine di Tor Marancia, ed una sesta proveniente dalla tenuta di S. Basilio, che erano prima nell'appartamento Borgia; a cui furono aggiunte nell'anno precedente, o forse contemporaneamente, l'affresco delle bighe guidate da putti, indi più tardi, sotto Pio IX, i paesaggi con scene dell'Odissea (1853) e le pitture Ostiensi (1867 e 1868), e recentemente (1903) una testa virile trovata ad Ostia nel 1802, la quale, inosservata, stava appesa nell'ufficio della *Floreria* Apostolica. Sono in tutto diciassette quadri che occupano i quattro lati della sala: a destra della porta, il piccolo quadro colla testa virile trovato ad Ostia nel 1802; sul lato lungo che segue, verso tramontana, e procedendo da destra a sinistra, in alto due quadri dei paesaggi dell'Odissea (casa di Circe e distruzione delle navi di Ulisse), e, sotto questi, due delle così dette eroine di Tor Marancia (Fedra e Scilla); di poi le Nozze Aldobrandine e la figura di *Mars Propugnator*, e più in là verso sinistra il quadro della nave con barcaiuoli e facchini; sul lato lungo a sinistra della porta verso mezzogiorno, in alto i due rimanenti quadri dell'Odissea (Ulisse agl'Inferi e Ulisse al paese dei Lestrigoni), e, sotto di essi, una eroina di Tor Marancia (Canace) e la figura di S. Basilio; tra le due finestre il quadro delle bighe guidate da putti in mezzo a due pitture Ostiensi rappresentanti processioni di ragazzi; e sulla parete più stretta di fondo le altre due eroine di Tor Marancia (Mirra e Pasifae).

Si collegano a queste pitture per l'età e per l'origine altre quattordici qui descritte e riprodotte: nove di esse uscirono dagli scavi insieme colle eroine di Tor Marancia, e sono incastrate nelle pareti del terzo scompartimento della Galleria dei Candelabri del Museo Vaticano; e cinque, provenienti dagli scavi di Ostia, stanno appese nella sala XVI del Museo Lateranense.

Alcune di queste pitture non videro mai la luce; altre furono riprodotte più volte, ma in modo inesatto o insufficiente; tutte poi mancano di una pubblicazione che, con omogeneità di criterî e di forma, le presenti insieme raccolte all'attenzione dell'archeologo e dell'artista. Anche le due pitture, che in tempi più vicini ai nostri vennero con maggior cura studiate ed illustrate – le Nozze Aldobrandine [2] e i paesaggi con scene dell'Odissea – furono descritte al pubblico senza alcun disegno [3], o soltanto con litografie senza il riscontro necessario di riproduzioni a base fotografica [4]; e lo stesso

---

[1] L'iscrizione della lapide marmorea collocata sull'architrave della porta d'ingresso alla sala dice precisamente:

GREGORIVS · XVI · PONT · MAX · V
ANNO · SACRI · PRINCIPATVS · EIVS · VIII
CODICIBVS · DIAGRAMMATVM · DELINEATORVM
IN · APTIOREM · LOCVM · TRANSLATIS
MONVMENTA · VETERIS · AEVI · PRAESTANTISSIMA
VDO · DEPICTA
HEIC · PROXIME · A · PINACOTHECA · COLLOCARI · IVSSIT
VTI · PICTVRAE · VTRIVSQVE · ARTIFICI
CONIVNCTIM · ADSERVATAE · EXPOSITAEQVE · SINT

[2] Invece di Nozze Aldobrandin*e* altri disse e dice ancora Aldobrandin*i*. Nel primo caso Aldobrandin*e* è nome aggettivo e si concorda con nozze; nel secondo è nome sostantivo di famiglia ed è apposizione di nozze. La forma adottata in questa pubblicazione è la prima, ed è quella preferita ora nell'uso.

[3] Così le *Nozze Aldobrandine* da R. Förster in *Archäol. Zeit.* XXXII (1875) pp. 80-92.

[4] I *Paesaggi con scene dell'Odissea* da K. Woermann. Sei tavole di questa pubblicazione sono in litografia a colori, la settima, dove è riprodotta la parte interiore degl'Inferi, è in litografia semplice.

Riccardo Förster fino dal 1875 invocava per le *Nozze* una nuova pubblicazione, la quale rispondesse ai desiderî degli studiosi moderni [1].

D'altra parte non occorre spender parole intorno al valore storico ed artistico di questi cimelî. Senza tener conto dei pezzi minori, le due grandi pitture testè ricordate bastano da sole a giustificare le perseveranti ricerche e la sempre rinascente ammirazione degli archeologi e degli artisti, e l'importanza loro, come è dimostrato dagli studî recenti, non che diminuire, accenna continuamente ad aumentare; ond'è lecito asserire, che, non ostante tre secoli di vita moderna, le *Nozze Aldobrandine* rimangono la pittura principe di quante pitture classiche a soggetto furono tratte in luce fin qui (F. Winter, *Aldobr. Hochzeit,* p. 42), e che i paesaggi con *scene dell'Odissea* sono ancora l'esemplare più perfetto che si conosca della pittura di paesaggio, quale fu ideata ed eseguita dagli antichi (Helbig, *Führer,* II, p. 164).

Con questo volume di testo e di tavole la Direzione della Biblioteca Vaticana ha inteso provvedere alla necessità di una nuova pubblicazione, avendo cura sopratutto di fornire agli studiosi quei materiali di fatto (riproduzioni fototipiche e a colori) e quelle notizie storiche intorno allo scoprimento, alla collocazione e alle condizioni presenti delle pitture, le quali non si potrebbero raccogliere altrove, e sono indispensabili per chiunque voglia procedere con sicurezza ad ulteriori e speciali ricerche. Le diverse pitture formano perciò l'argomento di altrettante dissertazioni indipendenti fra loro, di ampiezza varia, e corredate di tavole, le quali si susseguono nell'ordine seguente:

1. **Nozze Aldobrandine:** riprodotte in otto tavole (I-VIII), delle quali è a colori la VII.
2. **Paesaggi con scene dell'Odissea:** riprodotte in ventiquattro tavole (IX-XXXII), delle quali sono a colori le tavole XIV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVI.
3. **Pitture di Tor Marancia:** riprodotte in dieci tavole: XXXIII-XLII.
4. **Pitture Ostiensi:** riprodotte in nove tavole: XLIII-LI.
5. **Figura femminile di S. Basilio:** in una tavola: LII.
6. **Corsa di bighe guidate da putti:** in una tavola: LIII.

Le tavole a colori sono quanto di meglio si è potuto ottenere coi mezzi di cui dispongono presentemente le arti grafiche; ma bisogna confessare che esse rimangono sempre al di sotto dei loro originali, e giova pertanto avvertire gli studiosi che ne faranno uso, che per riceverne un'impressione più conforme al vero, esse vanno sempre osservate alla distanza di un paio di metri all'incirca. Per le *Nozze Ald.*, per mostrare ad evidenza le condizioni materiali in cui si trova l'affresco in rapporto ai guasti che ha subíto e al genere dei ritocchi che vi furono fatti, venne aggiunta nel testo (tra p. 16 e 17) una tavola *A*, la quale, mentre conserva il disegno generale della composizione, con linee colorate e con tratti speciali indica le screpolature, gli scrostamenti e i ritocchi che con un'attenta osservazione si scoprono nell'originale. Similmente nel testo (da p. 5 a p. 14) sono intercalate diciotto figure zincotipiche, le quali, riproducendo le copie, i disegni e le stampe principali dell'affresco eseguite durante i sec. XVII-XIX, ne confermano e ne illustrano la storia [2]. Collo stesso intento altre figure zincotipiche sono state inserite nel testo delle rimanenti pitture [3]; ma ciò che parve più utile e più opportuno fu il raccogliere di seguito alle principali trattazioni, in appendici separate, i documenti ancora inediti [4], o rari e difficili a trovare, che si riferiscono al soggetto e specialmente alla scoperta e alla conservazione di tanto preziose reliquie.

In un'opera come la presente, che non ha di per sè unità formale, sono indispensabili indici generali e particolari, dai quali ognuno degli studiosi possa apprendere quello ch'egli può rinvenire nel testo e nelle tavole; e però seguono

---

[1] *Archäol. Zeit.* XXXII, p. 80: « Es ist der Zweck der folgenden Bemerkungen die Aufmerksamkeit der Fachgenossen von neuem auf das Bild zu lenken und besonders diejenigen, welchen in Rom die Pflege der Archäologie anvertraut ist, zu einer neuen Publikation desselben anzuregen. An einer den Anforderungen der Jetztzeit auch nur einigermassen entsprechenden Abbildung fehlt es nämlich noch durchaus, so oft dasselbe auch in Stichen publicirt worden ist » ecc.

[2] Si è tenuto conto in questo elenco specialmente dei disegni, delle copie e delle stampe anteriori al sec. XIX. Nei *Riti nuziali degli antichi Romani* ecc. (Bologna, 1762) p. 56 nota 18 si parla di una copia a colori posseduta dall'*Istituto* di quella città « fra i tanti doni dell'immortale Marsigli »; ma le ricerche che gentilmente ne fecero il prof. Brizio, Direttore del Museo Arch. di Bologna, e il dr. Pellegrini riuscirono infruttuose.

[3] Dei *Paesaggi con scene dell'Odissea*, delle *Pitture di Tor Marancia* e delle *Ostiensi:* vedi l'indice che segue a questa introduzione.

[4] Si è posta la massima cura perchè l'indagine delle fonti mss. non lasciasse probabilità di gravi lacune; ma la perfezione non è delle cose umane, e tanto meno lo sarà dell'opera presente. Delle Biblioteche romane accessibili al pubblico, la *Chigiana* potrebbe serbare ancora qualche documento concernente le *Nozze Ald.* nel Cod. G. III, 66 (olim. 295) che contiene le « Pitture di Roma descritte da Giulio Mancini medico di Papa Urbano VIII », e nel cod. F. VI, 133 (olim 766) che contiene un « Discorso della Pittura »; i quali codici non potei consultare, perchè da parecchi mesi in qua quella Biblioteca non è più accessibile agli studiosi. Un altro codice della stessa Biblioteca (G. IV, 106) contiene una descrizione manoscritta e una stampa delle *Nozze Ald.* Quando nel giugno 1902 io ne feci ricerca, la Biblioteca era aperta, e potei accertare che la descrizione della pittura non è altro che la lettera del Pignori pubblicata già a Padova nel 1630 (vedi innanzi p. 3), e la stampa annessa è quella di B. Capitelli (vedi p. 6 e fig. 3). – Anche la Biblioteca Alessandrina presso la R. Università nel ms. 68, ff. 295-307 conserva una « Copia (seu potius descriptio) d'vn antichissima pittura à fresco ritrovata intiera, e con vivi colori in tempo di Clemente VIII » ecc.; ma questa copia (seu potius descriptio) è, senza varianti notevoli, quella stessa di un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi, che viene pubblicata nell'*Appendice n. 4* p. 28 e sg., e che supponemmo opera dell'Aleandro *Iunior*.

immediatamente a questa introduzione gli indici particolareggiati delle dissertazioni e delle loro appendici, delle figure intercalate nel testo e delle tavole: vengono poi in fine, prima delle tavole, due indici alfabetici:

1°. *Delle opere a stampa e dei manoscritti consultati.*
2°. *Delle persone, dei luoghi e delle cose più notevoli.*

Lo scopo di quest'ultimo indice non è quello di fare una bibliografia dell'argomento, il che sarebbe opera superflua, ma di rendere più semplici e più brevi le citazioni che occorrono via via nel corso dell'opera: quindi nel testo di solito sono citati solamente l'autore, il volume e la pagina, oppure (quando del medesimo autore si citano più opere) il nome dell'autore, il titolo sommario dell'opera, il volume e la pagina, e all'indice si deve ricorrere per le notizie bibliografiche intere ed esatte.

Chi scrive, dal canto suo, ha cercato di far opera non indegna della fama e del merito dei monumenti che qui vedono la luce, e confida nell'accoglienza amichevole degli archeologi e degli artisti. Possano i difetti inseparabili da un lavoro tanto complesso trovar compenso nella copia e nella bontà dei materiali raccolti, così che nulla vi abbia a mancare di quanto è veramente necessario a chi è costretto studiare i monumenti lontano dagli originali.

INDICE GENERALE.

APPENDICE.

FIGURA FEMMINILE DI S. BASILIO.

CORSA DI BIGHE GUIDATE DA PUTTI.

APPENDICE.

INDICE DELLE FIGURE INTERCALATE NEL TESTO.

NOZZE ALDOBRANDINE.

PAESAGGI CON SCENE DELL'ODISSEA.

PITTURE DI TOR MARANCIA.

PITTURE OSTIENSI.

INDICE DELLE TAVOLE.

TAVOLE DI GRANDEZZA MASSIMA.

TAVOLE DOPPIE.

TAVOLE A COLORI DOPPIE.

NOZZE ALDOBRANDINE.

Cap. I. - Scoprimento e successive collocazioni *.

§ 1. Quando e dove la pittura fu scoperta. — § 2. Collocamento nella Villa Aldobrandini e primi studi. — § 3. Il principe Francesco Borghese Aldobrandini la vende a Vincenzo Nelli e questi a papa Pio VII.

§ 1. L'anno e il luogo della scoperta si possono con una certa approssimazione dedurre dall'opera di Federico Zuccaro intitolata *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, dedicata a Carlo Emanuele Duca di Savoia, dove il fortunato avvenimento è descritto in questo modo (lib. II, pp. 37-8): « La pittura ancora ha uita di più secoli, « e più ancora ne hauerebbe se si potesse diffendere per se stessa « dalli accidenti strani; tuttavia anco essa tra le dette ruine, et « grotte di Roma si ua scuoprendo, et mostrando in qualche parte « la sua durata, come pochi mesi or sono fu scoperto su 'l Monte « di Santa Maria Maggiore ne gli horti Mecenati, da quei caua- « tori, che continuamente vanno cercando, qua e là sottoterra, per « trouar statue, marmi, e figure sotterrate in quelle ruine, trouo- « rono una stanza, oue era rimasto vn pezzo di muro in piedi, nel « quale era dipinta vna gratiosa, et bella historia a frescho, con « figure dentro, di tre palmi in circa alte, colorite da eccellente « mano, che meritò esser segato quel pezzo di muraglia, e portato « alla luce, e posto nel giardino del Cardinale Aldobrandino a Monte « Magnanapoli, e così bene conseruata tra quelle ruine, che fu mara- « uiglia, et io che fui per sorte vno di quelli primi primi a uederla, « e lauarla, et netarla di mia mano diligentemente, la viddi così « ben conseruata, e frescha, come se fusse fatta pur all'hora, che « n'hebbi un gusto singolare, e fui causa di farla portare alla luce. « Vn fragmento di alcune foglie di vite, che girauano, come festoni « intorno a detta historia fu da vno della professione raccolto, come « reliquia di quei buoni tempi, e posto nel suo giardino, con questi « versi sotto.

« Si picciol parte proportion accoglie,
« E perfettion di tutta la figura
« Tal noi potiam raccor da queste foglie
« Picciol vestigio di anticha Pittura
« Ne gli Orti Mecenati ritrouata
« Qual'arte del Pennel de i buon sia stata
« E più scoprire ancor quanto la industria
« Dell'Arte nobil possa del Pennello
« Viuere, e preseruarsi etade, e Lustri.
« Qual'opra quasi di duro Scarpello,
« Questa mille anni, e più sotterra è stata
« Morta, sepolta hor uiua, e ritrouata.

« Risposta della Pittura, essendo quella alcune foglie di vite.

« Che mort' io viua marauiglia non sia
« S'io uita sono, e vita a i morti dia ».

La data apposta dallo Zuccaro alla sua dedica è del marzo 1607; ed essendosi fatto lo scavo di cui parla alcuni mesi prima, si conclude che la scoperta è avvenuta nell' estate o negli ultimi mesi del 1606.

Così ragionò ed asserì il Böttiger (p. 3 e 119, nota 3), e così ripeterono altri con lui [1], come il Biondi (p. 136), il Guattani (*Pittura comparata* p. 241), K. O. Müller (p. 452) e R. Förster (p. 80). Ma contro questa precisa assegnazione stanno altre testimonianze. Le indicazioni che accompagnano una stampa delle *Nozze* eseguita da B. Capitelli verso il 1627 e dedicata a G. B. Tommasi [2], due dissertazioni manoscritte della prima metà del seicento [3], F. G. A. Filippini (p. 96 sg.), la *Nota delli Musei, Librerie* ecc. (p. 61), P. Bellori (p. 16), P. Santi Bartoli (*Memorie* p. 96), J. Sandrart (p. 89),

* *N. B.* - Le pubblicazioni più ampie e più accurate intorno alla pittura delle *Nozze Aldobrandine* sono quelle del Böttiger, *die Aldobrandinische Hochzeit* (Dresda, 1810), alla quale è aggiunta una tavola incisa da J. G. Seiffert; di L. Biondi, *Dell' antica pittura delle Nozze* ecc., in *Atti dell'Accad. Rom. di Arch.* Tomo I, parte 1ª, pp. 133-156 con due tavole incise, l'una di L. del Medico e l'altra di P. S. Bartoli; di R. Förster, *Zur Aldobr. Hochz.* in *Arch. Zeit.* XXXII (1875) pp. 80-92; e a questi scritti s' intende rimandato il lettore nelle pagine riguardanti le *Nozze*, ogni qual volta sono citati i nomi del Böttiger, del Biondi e del Förster, senz' altre indicazioni speciali.

[1] A. Nibby, *Roma nell'anno 1838,* (Parte II moderna, p. 244) per errore di stampa, probabilmente, attribuisce il ritrovamento al 1616; ma l'errore medesimo fu ripetuto poi con altri e maggiori dal Donovan (II, p. 499), dallo Zanelli (p. 107), dal Barbier de Montault (pp. 126-7), e da altri ancora.

[2] « *Ill^mo Dom. Meo Colen^mo | D. Ioanni Baptistae Tommasio | Dum Nuptiis tuis Ill^me Dñe Epithalamium undique canitur hoc ego tibi offerendum putavi rei Nuptialis argumentum vetustissimo iam aeuo depictum in pariete. Qui Clemente VIII Pont. Max. inter Maecenatis hortos e ruderibus effossus, excisusque in Aldobrandinorum Quirinali viridario positus est* » ecc. Vedi la riproduzione di questa stampa più innanzi cap. II, § 4, fig. 3. La stessa dedica, ma con indirizzo al principe Barberini, trovasi manoscritta due volte nel *Cod. Vat, lat.* 10486 (prima Boncompagni 6) f. 50ᵛ e 52; vedi G. Lumbroso, p. 32 sg.

[3] Vedi *Appendice*, Documenti n. 4 e 5.

seguiti da altri più moderni, come Gerhard (p. 10), Platner (p. 203), Braun (p. 839), ed Helbig (*Führer* II, p. 169), tenendosi più sulle generali, fanno cadere la data dello scoprimento sotto il pontificato di Clemente VIII, che morì il 4 marzo 1605 [1]; per cui si dovrebbe ammettere che la pittura rivide la luce, non già nel 1606, ma nei primi mesi del 1605 o negli ultimi del 1604.

Mancando qualsiasi documento originario intorno alla scoperta [2], non è possibile decidere in modo assoluto da qual parte sia l'errore. Tuttavia la data 1604-5 può ritenersi più probabile, e per l'accordo di tutte le testimonianze più antiche nel citare il pontificato di Clemente VIII, e perchè, a parità di condizioni, era sempre più facile ricordare il nome di un Papa che non il numero d'un anno. L'errore starebbe perciò nel ragionamento del Böttiger, il quale dalla data della dedica fece dipendere quella di tutto il libro; mentre è ovvio immaginare che lo Zuccaro potè comporre il libro uno, o più anni prima della dedica, senza pensare più tardi a correggerne i dati cronologici in corrispondenza alla dedica. Si potrà perciò concludere che il ritrovamento della pittura avvenne nell'ultimo anno del pontificato di Clemente VIII, senza pretendere di dare altra determinazione più precisa.

Eguale incertezza si ha intorno al luogo della scoperta. Senza tener conto del Sandrart (p. 89) che lo pone *in monte Quirinali pro novo ad certum aliquod Palatium iaciendo fundamento* [3], del Ficoroni (p. 57), del Venuti (I, p. 138) e del Magnan (I, p. 24) che lo designano nelle Terme di Tito, – ai quali si accosta distrattamente anche il Winckelmann in un passo della *Storia delle arti del disegno* (III, p. 217), mentre in un altro (II, p. 55) asserisce che la pittura era stata trovata nell'Esquilino [4], – frasi come queste: « su'l monte di Santa Maria Maggiore ne gli orti Mecenati » (Zuccaro l. c.), « inter Maecenatis hortos » (vedi più innanzi cap. II, fig. 3, e cfr. *Appendice*, n. 4 e 5), « nel distretto di S. Giuliano » G. A. Filippini p. 96), « dalle ruine dell'Esquilie presso San Giuliano *(Nota delli Musei Librerie* ecc.), « nell'Esquilie, dietro la chiesa di S. Giuliano » (Bartoli, *Memorie* p. 96) « presso l'arco di Gallieno, o volgarmente l'arco di S. Vito » (Guattani, *Pittura compar.* p. 241), non possono condurre ad una designazione precisa. La chiesa di S. Giuliano, ora demolita, trovavasi, com'è segnato nella *Forma urbis Romae* (Lanciani, tav. 23), nel punto d'incontro del vicolo di San Matteo colla via di S. Eusebio, entro il perimetro dell'attuale piazza Vittorio Emanuele, di fronte allo sbocco di via Carlo Alberto. Negli scavi, eseguiti dopo il 1870, in occasione dei moderni rimutamenti edilizî di quel rione, molti avanzi di costruzioni antiche furono rinvenuti, ma nulla è registrato nelle *Notizie degli Scavi* pubblicate dalla R. Accademia dei Lincei, o nel *Bullettino della Commissione Arch. Comunale di Roma*, che possa dar traccia delle rovine esplorate dagli scavatori del seicento.

Loggetta di Villa Aldobrandini eretta da C. Lombardo.

§ 2. Segata quella parte di muro che conteneva la pittura, essa fu tenuta per qualche tempo in luogo rinchiuso, perchè il contatto immediato coll'atmosfera non avesse a danneggiare i colori [5]; quindi, serrata in travi di quercia *(quernis innixa trabibus)* come aggiunge il Sandrart, fu trasportata nella villa del Cardinal Pietro Aldobrandini [6] a Magnanapoli, o Monte Cavallo, o Quirinale, o Carpineto [7], tutti nomi diversi che dinotano quel tratto compreso fra le antiche vie del Quirinale (volgarmente una volta Monte Cavallo), di Magnanapoli e Mazarino, una parte del quale, rinchiuso fra le vie Nazionale Magnanapoli Panisperna e Mazarino, conserva ancora il nome di villa Aldobrandini ed appartiene al principe Giuseppe Aldobrandini. Divenuta proprietà del Card. Pietro Aldobrandini, la tavola fu inserita in alto in una parte del padiglione o loggetta eretta appositamente [8] dall'architetto Carlo

[1] Già F. A. Visconti (p. 129) avvertiva che Clemente VIII morì nel 1605; e G. ed A. D'Este nell'*Elenco degli oggetti* ecc., mentre ripetono prima la data del 1606, asseriscono poi che la scoperta avvenne sotto Clemente VIII.

[2] Gli unici documenti in proposito sono le testimonianze contenute nei manoscritti e nelle opere citate, perchè le minute ricerche fatte da me nell'Archivio di Casa Aldobrandini non rivelarono alcun documento relativo al quadro, che fosse anteriore all'epoca napoleonica.

[3] Anche P. Castellano (p. 112) dà la stessa indicazione: « La villa *Miollis* che fu già degli Aldobrandini sul Quirinale, celebre oltre ogni specie di ornamento per esservisi rinvenuto sotterra il dipinto delle Nozze Aldobrandine ».

[4] S. d'Agincourt, Tomo III (Peinture. *Table des Planches*) p. 6 con molta disinvoltura concilia le due diverse opinioni così: « Elle a été découverte sous le pontificat de Clement VIII, près l'arc de Gallien à St. Marie majeure, et dans le voisinage des thermes de Tite ».

[5] *Nota delli Musei* ecc. p. 62: « Non tacerò come trouata questa pittura mirabile, fu auuertito, che non si esponesse subito all'aria, ma si tenesse per qualche tempo in luogo rinchiuso, come si fece, il che giovò molto alla sua conseruatione; benche essendo all'hora il colore fresco, et viuace, et nella sua prima perfettione, andò poi mancando come hora si vede; la qual cosa osseruai nel Sacello della Dea Iside scoperto l'anno 1653 in vn horto sotto 'l monte Celio » ecc.

[6] Pietro (cardinale dal 1593 al 1621) e non Cinzio Aldobrandini suo cugino (cardinale dal 1593 al 1610), come ripetono quasi tutti gli scrittori che si occuparono della pittura dal Biondi all'Helbig; mentre le altre testimonianze più antiche nominano soltanto il card. Aldobrandini. Il palazzo e il giardino a Monte Magnanapoli, dopo essere stato proprietà del cardinale d'Este e della famiglia Vitelli, venuto in possesso della Camera Apostolica, fu donato da Clemente VIII al card. nipote Pietro Aldobrandini con atto sottoscritto il 3 Aprile 1601, confermato con breve speciale del 28 Settembre 1601; e nessuno dei documenti che riguardano la villa fa menzione del Cardinal Cinzio. Gli atti originali della donazione si trovano nell'*Archivio Aldobrandini*, Tomo 34, n. 10.

[7] Carpineto è il nome speciale che ha la villa tra i varî possedimenti di casa Aldobrandini nei documenti conservati in quell'Archivio.

[8] Sandrat (p. 89) « in aedem quandam singulariter ob id constructam in horto Cardinalis Aldobrandini delata, magnoque cum jubilo in perpetuam sui memoriam omniumque picturae cultorum solamen muro iterum inserta est ». Richardson, III, parte 2ª, p. 577 e sg. così ne parla: « Il est inseré dans la muraille, au-dedans d'un pavillon qui est dans le Jardin d'un palais, et qui a été bâti exprès pour cela... Je montai sur une échêle, pour considérer cette Peinture de près, comme j'avais fait de loin » ecc. – La loggetta che diamo qui riprodotta, come si presenta ora, è quella realmente eretta dall'architetto Lombardo: le altre due che si vedono attualmente negli angoli del giardino verso la via Nazionale, sono opere moderne copiate dalla prima.

Lombardo sul quadrivio di S. Caterina [1], e che si vede tuttora in quell'angolo del giardino che sta di fronte alla chiesa di S. Caterina. Di questo collocamento fanno prova le copie, le stampe, le illustrazioni e i commenti della prima metà del seicento che giunsero fino a noi, e che non sono certo i soli di cui la celebre pittura divenne argomento.

Dello schizzo a penna di A. van Dyck, delle copie di Pietro da Cortona e di N. Poussin, delle stampe di Bernardino Capitelli e di altre di cui si hanno tuttora gli esemplari, sarà detto particolarmente nel capo seguente (§§ 4-6): qui va ricordato, sia pur sommariamente, il vivo fervore di studi che sorse intorno alla pittura fra i letterati e gli archeologi più famosi del tempo, i quali si raggruppavano intorno al cardinal Francesco Barberini e al cav. Cassiano Dal Pozzo. Compaiono fra questi i nomi di Gerolamo Aleandro Iuniore, di Marzio Milesio Sarazano, di Luca Holste, del gesuita Tarquinio Galluzzi, di Luigi Aubery, di Claudio Menestrier, i quali tutti trovansi nell'Urbe, e facevano a gara nel comunicarsi osservazioni, interpretazioni e commenti [2]. Alle interessanti disquisizioni prendevano parte attiva anche altri valentuomini di fuori: principali fra questi Nicola Peiresc, Rubens, Lorenzo Pignori. Al Peiresc e al Pignori il cav. Dal Pozzo aveva mandato copia del quadro, provocando fra essi ed altri eruditi ed artisti un copioso carteggio. Il Peiresc in una nota delle sue *Mémoires* in data 17 dicembre 1627 scrive: « Arrivée du livre des lignages d'oultremer, de la *peinture de Rome* » [3]; e la « peinture de Rome » dovette essere certamente la copia delle *Nozze* mandatagli dal cav. Dal Pozzo, perchè egli pure avesse agio di studiarla e di proporre un'interpretazione.

Il prezioso documento, co' suoi particolari suggestivi ed anche colle sue oscurità, non poteva non interessare il dotto ed erudito francese. Egli ne scrisse prima al Rubens chiedendone il parere, e il Rubens, che aveva veduto ed ammirato il quadro in Roma durante il suo soggiorno dal febbraio 1606 al giugno 1607, gli rispose tosto con due lettere, di cui è conservata la seconda del 19 maggio 1628 (vedi *Appendice* n. 1 *a*). Essa è una prova luminosa della forte impressione che l'antico affresco produsse sul grande artista, perchè, alla distanza di più di vent'anni, egli mostra di ricordarne ancora distintamente la composizione, i colori, e le spiegazioni che ne davano gli antiquarî del tempo, e che egli ripete *memoriter et ex tempore*, aspettando per dirne di più, un disegno, o copia colorita [4]. E dopo che al Rubens, il Peiresc si rivolse agli amici di Roma. In sei lettere successive scritte all'Holste, fra il 1628 e il 1629, accennando alla pittura, egli manifesta alcuni dubbî sulla fedeltà e sull'esattezza della copia: chiede più volte schiarimenti su taluni particolari [5], e in una lettera in data 2 marzo 1629 al cav. Dal Pozzo s'occupa espressamente delle *Nozze*. Di questa lettera il Peiresc tenne conto nelle sue *Mémoires* (Tamizey de Larroque, p. 87) colle seguenti parole: « (pour Rome) au cav. del Pozzo, de la mittre des femmes de la *peinture antique*, au S.r Aleandro, au S.r Pietro della Valle » ecc.; e si sa ch'essa esisteva ancora al tempo del Winckelmann, che la cita con lode in un passo de' suoi *Monumenti inediti* [6]; ma nè questa, nè le altre indirizzate al medesimo Cavaliere sono state, per quanto io so, pubblicate. Pubblicata invece è una lettera di Lorenzo Pignori al Dal Pozzo in data 14 maggio 1629, la quale uscì con una rozza incisione la prima volta in Padova nel 1630, (vedi innanzi cap. II § 5 e fig. 4), e poi di nuovo colle stampe del Bartoli nel Graevio (VI, parte III, pp. 126-31). In essa è menzionato due volte l'Aleandro [7] da poco tempo defunto (morì il 9 marzo 1629), come colui che più d'ogni altro avrebbe avuto il diritto di manifestare autorevolmente il proprio avviso; e altre volte ricorre in proposito il medesimo nome nelle lettere del Peiresc all'Holste, e in quelle dell'Holste al Peiresc; anzi l'Holste, che in una delle sue lettere aveva data una interpretazione del quadro, e un'altra ne aveva menzionata del Galluzzi come *plane* ἄστοχος [8], parla di una lunga spiegazione composta dall'Aleandro per il cav. Dal Pozzo [9]. Ma anche di questa spiegazione non si ha traccia sicura, a meno che non si attribuisca a lui una lunga nota manoscritta che sta nella *Collection Dupuy* della Biblioteca Nazionale di Parigi [10]. Similmente conservata in un manoscritto (*Vat. lat.* 10486) è una dissertazione del già citato giureconsulto Marzio Milesio Sarazano, morto nel 1637, alla quale – rimasta incompleta – sono aggiunti due indici dei colori delle figure del quadro e le minute di una dedica al principe Barberini di una copia o stampa *(exemplum)* di tutta la pittura [11].

Continuò anche in seguito l'ammirazione per l'antico affresco, e ne fanno fede i libri concernenti le antichità di Roma, le relazioni dei viaggiatori e le guide, nelle quali il prezioso monumento che adornava la villa Aldobrandini è indicato e descritto [12]. Merita di essere particolarmente segnalato l'interesse che per le *Nozze Aldobrandine* dimostrò il Goethe [13]. Egli non vide il celebre affresco nel suo viaggio in Italia; ma ne ebbe notizia più tardi nel 1796, quando l'amico suo, il pittore Enrico Meyer, trovandosi in Roma, gliene scrisse e si accinse all'impresa di cavarne una copia nelle dimensioni e coi colori dell'originale. Più volte nel corso di quell'anno,

---

[1] Che la loggetta sia opera dell'architetto Lombardo, nato nel 1549 e morto nel 1620, lo asseriscono espressamente F. Titi (p. 274), e il Venuti (I, p. 139), ed è confermato in una « *Appendice alle notizie storiche del palazzo di Villa Aldobrandini in Roma* », nota manoscritta di un certo Olivieri, ministro di casa Aldobrandini fra il 1830 e il 1850, contenuta nel tomo 246, n. 6 dell'Archivio Aldobrándini.

[2] Intorno alle relazioni letterarie che correvano fra questi dotti, si può vedere L. G. Pélissier *(Les amis d'Holstenius)* et Tamizey de Larroque *(Lettres de Peiresc* V, pp. I-VIII); e intorno a Cassiano Dal Pozzo, G. Lumbroso, p. 29 sgg.

[3] Tamizey de Larroque, *Petits mémoires inédites de Peiresc,* p. 66.

[4] Il desiderio del Rubens fu soddisfatto, ma parecchi anni dopo nel 1636. Vedi *Appendice* n. 1 *b*.

[5] Vedi in *Appendice* n. 2 gli estratti dell'epistolario del Peiresc coll'Holste edito dal Tamizey de Larroque.

[6] Vol. I, p. 60: « La corona in capo a una delle tre femine nella predetta pittura, l'altra delle quali suona la cetra, è l'argomento di una lunga lettera inedita dell'immortale Peirescio dell'anno 1629, scritta al celebre Commendatore del Pozzo, nella quale egli dalla disposizione delle foglie di color verde, che altri nondimeno supponevano raggi, deduce con ragione, non essere corona radiata, ma non essendo que' pretesi raggi disposti in distanza uguale e messi ritti, anzi come a caso, ed alcuno piegato o inclinato al contrario degli altri, cred'egli che possano figurare foglie di palma ».

[7] La prima volta discorrendo dello sgabello, su cui posa i piedi la fig. 6 della pittura: « multa olim erudito labore in variis suis congesserat Hieronymus Aleander meus

Quem nunc emeritae permensum tempora vitae
Secreti pars orbis habet, Mundusque piorum »:

la seconda in fine: « *Aleander* nimirum vester et meus cui tota Antiquitas, sive illam dixeris antevortam sive postvortam, ultro patuit, haec omnia et investigasset certius, et descripsisset politius ».

[8] Non risulta che questa interpretazione del Galluzzi sia mai stata pubblicata.

[9] Vedi in *Appendice* n. 3 gli estratti dell'epistolario dell'Holste pubblicato dal Boissonade.

[10] Si accosta a questa opinione Léon Dorez in una sua lettera in data 10 gennaio 1903, che accompagna la trascrizione della nota: « Je pense qu'elle émane d'un des savants du cercle des cardinaux Barberini, *peut-être de Girolamo Aleandro* (il giovane) ». Vedi il testo della nota in *Appendice* n. 4.

[11] Vedi le parti più notevoli della dissertazione e il testo degli indici nell'*Appendice* n. 5.

[12] P. es., oltre le opere già citate: Montfaucon, *Diarium Italicum* p. 190. – Turnbull p. 10 sgg. – Caylus III p. 110. – F. Reynolds p. 72 sg. – La Lande, V, p. 333, ecc. Il Turnbull scrive (p. 13): « All the *Italian* Painters have ever looked upon this Piece, as one of the most precious Remains of Antiquity ».

[13] Vedi *Goethes Werke*, IV Abt. B. 11 p. 38. 55-56. 68. 101, 103, e specialmente B. 12 p. 332. 334. 338-339. 343-344.

il Goethe accenna nelle sue lettere alla copia dell'affresco, col desiderio di poterla avere sott'occhio insieme ad altre copie e cimelî antichi che il Meyer andava raccogliendo nel suo viaggio. Nel maggio la copia era compiuta, ma essa non arrivò che un anno più tardi in suolo tedesco. Con lettera in data 17 ottobre 1797 da Stäfe (Svizzera), il Goethe ne dà l'annuncio al Duca Carlo Augusto, allo Schiller e al libraio Cotta. Con quest'ultimo egli si dilunga alquanto per parlare dei pregi della copia e dell'originale e s'augura di poter dividere con lui il piacere di esaminarla attentamente, dichiarando che un tale esame costituisce un trattenimento molto seducente e molto istruttivo [1]; e otto giorni dopo ripete l'annuncio al Böttiger, rallegrandosi che la copia, sfuggita alle mani strapotenti del Bonaparte, possa essere esposta in Weimar al riparo « dalla muffa e dai Francesi » ed essere da lui convenientemente illustrata.

§ 3. Così custodita, ammirata, e, almeno negli ultimi tempi, riparata da un vetro (Böttiger, *Kl. Schrift.* II, p. 243) rimase la pittura fino al gennaio 1811 [2], quando la villa fu venduta dal principe Francesco Borghese Aldobrandini, per mezzo del suo agente Giuseppe Posi, al conte Alessandro Sesto Miollis. Allora, secondo risulta dall'istrumento di vendita [3], il quadro fu rimosso dalla loggetta a cura del principe stesso che ne aveva riservata per sè la proprietà, e dato in custodia, come asserisce il già citato Böttiger (*Klein. Schr.* II p. 243) al pittore Camuccini; e al suo posto, secondo attesta F. A. Visconti (p. 127), fu collocata una copia, la quale non si sa ora precisamente quale sia nè dove sia [4].

Sono di questo tempo due documenti manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale di Parigi (vedi *Appendice* n. 7 e 8). Il primo è una nota senza data di Ennio Quirino Visconti, nella quale, premessa la spiegazione e una breve descrizione del quadro, se ne discute il valore commerciale, e se ne propone l'acquisto per un Museo (forse al Ministero della casa imperiale) per il prezzo di 36.000 fr. Il secondo è una lettera di M. Paris a M. l'Intendant dell'imperatore, in data 26 luglio 1811, nella quale egli riferisce della vendita avvenuta della villa senza il quadro, annuncia che un noto mercante di quadri, M. Le Brun, l'aveva stimato, assai più del Visconti, almeno 50.000 lire, e fa osservare la convenienza d'un acquisto per la casa dell'imperatore. Ma, per nostra fortuna, i suggerimenti e le premure adoperate presso Napoleone non sortirono effetto e tre anni dopo la vendita della villa, con atto sottoscritto dalle parti il 24 gennaio 1814, le *Nozze* erano acquistate da Vincenzo Nelli al prezzo di 3000 scudi romani [5], e questi nel 1818 le rivendeva a Pio VII per 10.000 scudi [6]. Nel frattempo, dietro consiglio del Canova, e coll'opera di Domenico del Frate, tutto l'affresco fu sottoposto ad un ripulimento generale dai ritocchi, che, specialmente negli ultimi anni del sec. XVIII, lo avevano deturpato, come si vedrà nel capitolo seguente, § 6.

Passata in proprietà della S. Sede, l'antica pittura fu posta prima nella seconda, e poi nella terza sala dell'appartamento Borgia [7], donde Gregorio XVI nell'anno 1838 la fece trasportare nella sala detta del Sansone annessa alla Biblioteca Vaticana, ed ivi essa rimane tuttora chiusa in un'ampia cornice e protetta da un vetro [8], nel mezzo della parete a destra di chi entra, all'altezza di 90 cm. circa dal suolo [9].

Risulta perciò da questi dati di fatto, confermati dai documenti addotti in appendice, che la villa non fu mai in possesso del banchiere Torlonia-Bracciano, nè il quadro del pittore Camuccini, come narra il Sickler nell'articolo relativo alle *Nozze* inserito nell'*Allgemeine Encyclopädie* di Ersch e Gruber (II p. 428), e come ripetono i più recenti, tra gli altri Förster (p. 81) ed Helbig (*Führer* II p. 170): esso fu degli Aldobrandini–Borghese fino al 24 gennaio 1814, e, dopo essere stato quattro anni in possesso di Vincenzo Nelli, passò in proprietà della Santa Sede.

---

[1] « Eine sehr reizende und belehrende Unterhaltung »: *Goethes Werke*, IV Abt. B. 12 p. 339.

[2] Il Böttiger nella sua prefazione (p. IX) in data 22 agosto 1810 scriveva: « Die neuesten Nachrichten aus Rom beglaubigen die Erzählung, dass die ganze Villa Aldobrandini mit Garten, Gemälden, einigen schönen Frisen und Basreliefs und vielen, wenn auch nur mittelmässigen Statuen, unser Gemälde von der Hochzeit mit eingeschlossen, für 12000 Piaster feilgeboten werden. Wie bald wird also auch diese Jahrhunderte lang dort bewunderte Herrlichkeit verschwunden und vielleicht im Beschluss irgend eines reichen Nabobs eingekerkert seyn? ».

[3] L'istrumento originale trovasi nel tomo 177, n. 82, dell'Archivio di casa Aldobrandini, ed è il primo in ordine cronologico, fra gli atti ivi conservati, che faccia menzione del quadro, il che deve recare, un certo stupore, quando si pensi, p. es., che nello stesso archivio (tomo 34, n. 26) si trovano quattro inventari, compilati fra il 1659 e il 1662, di mobili, suppellettili, quadri, statue del palazzo e del giardino, compresa la loggetta coperta, di fronte a S. Caterina, e che in nessuno di essi è registrato il quadro delle *Nozze*. Il testo dell'istrumento nelle sue parti essenziali, che possono interessare la storia della villa e del quadro, si riporta in fine in *Appendice* n. 6.

[4] In casa Aldobrandini conservasi una copia ad olio della pittura nella grandezza dell'originale, circa la quale vedi innanzi Cap. II § 6 fig. 16. Manca però qualsiasi fondamento per affermare ch'essa sia quella accennata da F. A. Visconti. L'interno della loggetta è dipinto ora con un prospetto architettonico, e non vi rimane alcuna traccia del posto occupato dall'antico affresco. Un'altra copia ad acquarello, di proporzioni molto rimpicciolite, sta nella Villa Aldobrandini a Frascati; ma essa fu eseguita, quando già l'originale era stato acquistato dalla S. Sede, e non ha nessun valore. Sembra fatta, sopra una stampa, forse quella del Bartoli, e presenta infinite varianti arbitrarie e negli atteggiamenti e nei colori.

[5] Il documento non originale, ma in copia, trovasi nel tomo 177 n. 8, 16 dell'Archivio Aldobrandini. Vedi *Appendice* n. 9. Anche il Böttiger nel 1816 (vedi *Kl. Schrift.* II p. 242 sgg.) diede l'annuncio dell'acquisto fatto dal Nelli.

[6] La somma di 10.000 scudi è espressamente indicata dal Gerhard p. 11, dal Donovan II p. 499, dal Barbier de Montault p. 122; ma nelle cartelle dell'Archivio dei Musei Pontifici, conservati nella Biblioteca Vaticana, non ho potuto rinvenire il documento preciso dell'acquisto. In quella vece nella cartella N. 17 *(Memorie delle corrispondenze dal 1814 al 1828)* trovasi una minuta di lettera o deliberazione senza sottoscrizione, nè data, nella quale si propone che della stima del quadro sia incaricata la classe di Pittura dell'Accademia di S. Luca; e in perfetta corrispondenza a questa nota il ch. prof. Tomassetti, segretario di quella R. Accademia, mi comunicò gentilmente (in data 27 maggio 1902) un frammento di verbale tratto dall'Archivio dell'Accademia n. 58, p. 62, nel quale si riferisce che l'Accademia interpellata aveva concluso all'unanimità per il prezzo di 7500 scudi. Un terzo documento posteriore trovasi nella già citata cartella n. 17, ed è una lettera di Vincenzo Nelli, in data 12 Maggio 1818, dalla quale risulta che la vendita era già stata conclusa. – Vedi *Appendice* n.i 10. 11. 12. Dell'acquisto compiuto fa menzione l'iscrizione riportata dal Pistolesi (vol. III p. 100 nota 5) PIVS · VII · PONT · MAX | PRINCEPS · OPTIMVS · MVNIFICENTISSIMVS | AEVO · POST · AERVMNAS · FELICI · PACIFICO | MVSEORVM · DIVITIIS · AVCTIS | VATICANI · SPLENDORIS · INCREMENTO | AEDES · ALEXANDRI · VI | EXIMIIS · FORNICVM · ET · CAMERARVM · PICTVRIS | SOLERTI · ARTIFICIO · A · VETVSTA · FOEDITATE · PERPOLITIS | LVMINIBVS · AMPLIATIS · PARIETIBVS · ORNATV · VARIO · NOBILITATIS | PVBLICE · SPECTANDAS · APERVIT | EA[S]DEMQVE · ANTIQVA · MVLTI · GENERIS · SVPELLECTILE | ET · PRAECIPVE · ARCHETYPO · VETERIS · MAGISTERII | NVPTIIS · ALDOBRANDINI · ADNOMINIS · CLARISSIMO | SPLENDIDO · SVMPTV · A · SE · COMPARATO · INSTRVXIT · LOCVPLETAVITQVE | ANNO · SACRI · PRINCIPATVS · XXII. La quale iscrizione fu collocata un tempo nell'appartamento Borgia in onore di Pio VII, senza che si sappia ora il luogo preciso in cui era posta. Vedi Ehrle-Stevenson, p. 27 nota 7.

[7] Così devesi congetturare dalla diversa testimonianza del Fea (*Nuova descrizione* ecc. 1819, p. 70), del Guattani (*I più celebri quadri* ecc. 1820, tav. d'indice) di G. ed A. D'Este (*Elenco degli oggetti* ecc. 1821, p. 20 sgg.), da quelle del Pistolesi (III p. 85), del Gerhard (II. 2 p. 10), e di altri (p. es. Moroni, vol. 47 p. 96); dei quali i primi descrivono il quadro come esistente nella seconda sala dell'appartamento, mentre gli altri lo collocano nella terza.

[8] Sotto vetro la pittura era già nel 1823, come rilevasi da una lettera in data 21 febbraio 1823 diretta al Signor Alessandro d'Este, in cui il vetraio Gualdi scrive: « Al quadro delle Nozze Aldobrandini mi dice Sirletti costode essere suo ordine di rimettere una lastra di pollici 36,34 = *lo che sarà eseguito indomani* ». Questa lettera sta nella cartella 24 (*Musei-Corrispondenze* dal 1823 a tutto il 1833) nella Biblioteca Vaticana.

[9] Il quadro posa su quattro piedistalli in forma di grifi accovacciati, sporgenti dal muro, ed è semplicemente appoggiato, non incastrato nella parete, come era precedentemente nella loggetta di Villa Aldobrandini (vedi sopra p. 2 nota 8). Errano perciò il Förster (p. 81) dicendolo « in einem der Seitenzimmer der vatikanischen Bibliothek in die Wand eingelassen »; ed anche S. Reinach, *Esquisses Archéologiques* p. 212: asserendolo « encastrée dans un mur de la bibliothèque Vaticane ».

Cap. II. – Copie, disegni e stampe.

§ 4. Schizzo di A. van Dyck: stampe di B. Capitelli e disegni del British Museum; tavola annessa alla lettera di L. Pignori: copia di N. Poussin. — § 5. Stampe di S. M. Sandrart, stampe e disegno a colori di P. S. Bartoli; stampe di J. Mynde, G. Ottaviani, M. Carloni, A. Mochetti. — § 6. Copia di H. Meyer e stampa del Seiffert; copia di casa Aldobrandini: ripulimento di D. Del Frate: stampe di L. del Medico e di altri posteriori.

§ 4. Dai primi decennî dopo la scoperta alla seconda metà del secolo scorso, fino a che non fu diffusa l'applicazione della fotografia, non pochi artisti e disegnatori si dedicarono a copiare e a riprodurre il quadro delle *Nozze*. Senza pretendere menomamente di darne qui la serie compiuta [1], descriverò brevemente le copie e le stampe principali di cui si ha notizia, che varranno a dare un'idea abbastanza chiara dei criterî artistici e archeologici coi quali venne considerato il quadro nel seicento e nel settecento, e mostreranno, è tralasciato alcuno dei particolari caratteristici della scena e degli atteggiamenti; e sono prova della diligenza dell'artista le indicazioni dei colori apposte ad alcune parti: il *bianco* per il mantello della terza e della sesta figura, il *pauonazzo* per il mantello della quinta; i *diversi colori* per il letto.

Come indicazioni di colori meritano qui di essere segnalate anche quelle che si trovano nel manoscritto del Sarazani (ff. 50-51, vedi *Appendice* n. 5), benchè non si possa prestar loro fede assoluta, perchè, a parte i cambiamenti dovuti all'azione del tempo, vi sono alcune discrepanze fra i colori indicati e quelli attualmente visibili, che debbonsi attribuire ad errore o ad un'osservazione imperfetta. A quel modo che, non il Sarazani solo, ma altri interpreti del suo tempo dicevano virile la quinta figura, poteva benissimo accadere che scambiassero il violaceo col celeste, il fulvo col rossastro, ecc.

Fig. 1. — **Schizzo a penna di A. v. Dyck.**

se e quanto si può concludere da esse rispetto ai ritocchi che vi poterono essere introdotti.

Una prima copia, per quanto affrettata, è lo schizzo a pènna di Antonio van Dyck, che risale al 1622-23, quando, durante il viaggio in Italia, il giovane pittore fiammingo fu a Roma e fece parecchi disegni delle tele che colpivano più vivamente la sua fantasia (L. Cust, p. 5 e 16). Vedi fig. 1. Dovendo restringere il suo disegno nello spazio di due fogli soli, egli incluse nel gruppo di sinistra [2] la quarta figura, e sovrappose questa e la terza al gruppo centrale, volgendo l'attenzione maggiore a riprodurre le figure di mezzo, mentre le altre sembrano appena accennate. Tuttavia non

Poco dopo il van Dyck, un disegno delle *Nozze* fu fatto dal celebre pittore Pietro Berettini, conosciuto comunemente col nome di Pietro da Cortona, e due stampe ne furono tratte dall'incisore Bernardino Capitelli [3]. L'una di esse (fig. 2) più grande, è di tre fogli riuniti (m. 1 × 0.28), coi nomi degli artisti e colla data scritti sull'assicella appoggiata al sostegno del catino di sinistra: *Petrus Cortone deli | Bern. Capitellus sc. | Rome 1627;* l'altra minore (m. 0.418 × 0.112) è senza data, ma con dedica al signor Giovanni B. Tommasi, e con indicazioni latine sull'argomento del quadro (fig. 3), le quali concordano esattamente e per la forma e per la sostanza colla dicitura contenuta nel manoscritto del Sarazani (cf. sopra p. 3 nota 11

[1] Sono ommesse di proposito alcune stampe, o perchè rimpicciolite di soverchio, come quella annessa ai *Vetustalia* di F. Tolomei (p. 180) di m. 0.083 × 0.025; o perchè frammentarie, come quella incisa, sopra disegno di Angelo Ferri, da Giacomo Leonardis nei *Riti Nuziali degli antichi Romani* (p. 51) che contiene soltanto le tre figure centrali di Afrodite, della sposa e di Imeneo; o perchè di poco diverse dalle altre già elencate, come quella data dall'Ab. Uggeri (III tav. 30) che è derivata dalla stampa dell'Ottaviani (vedi innanzi § 5).

[2] Le figure sono indicate con numero progressivo da sinistra a destra.

[3] Vissuto fra il 1589 e il 1639. Vedi Nagler, II p. 348 sg.; A. Siret, I p. 174. Cf. Bartsch, XX p. 163. 31.

e G. Lumbroso p. 32 sg.) e attribuita dal Lumbroso a Cassiano Dal Pozzo; il che non deve far meraviglia, quando si pensi che già nel 1626 il Capitelli era entrato al servizio del cav. Dal Pozzo (cf. Gori Gandellini, VII p. 298). La stampa maggiore è impressa a rovescio; ma è abbastanza fedele all'originale, eccetto che nelle figure seconda e quinta [1], alle quali, secondo l'opinione allora prevalente, sono attribuite fattezze da uomo più che da donna; la quarta figura tiene l'alabastro con quattro dita sporgenti; la quinta ha fronte e tempie fregiate da una corona; le foglie della corona della nona non sono ritte, ma lunghe e ripiegate sulle tempie e sulla nuca; la lira della decima ha cinque corde, ecc. Eguali caratteristiche offre la stampa minore, ma essa è inferiore d'assai alla prima nel disegno e nell'espressione.

Fig. 2. — **Stampa di B. Capitelli da un disegno di P. da Cortona.** *(Formato maggiore).*

Fig. 3. — **B. Capitelli.** *(Formato minore).*

Insieme a queste stampe vanno menzionati due disegni appartenenti in origine al Dal Pozzo ed ora nel Museo Britannico, di cui ebbi notizia dal signor Th. Ashby Iun., il quale, col gentile assenso del signor A. H. Smith, ne fece fare per questa pubblicazione le copie fotografiche e mi fornì anche indicazioni circa i colori (vedi fig. 4 e 5). Provengono essi dal secondo volume della raccolta dei disegni Dal Pozzo-Albani conservati nel Museo Britannico [2] e si trovano ai fogli 79 e 80. In entrambi la rappresentazione – probabilmente per comodo dell'incisore – è rovesciata, le linee sono tracciate coll'inchiostro, e le parti più chiare sono tratteggiate con un po' di creta bianca: il primo (mm. 530 × 172) è colorato in cremisi; il secondo (mm. 443 × 138) in bistro coll'aiuto d'inchiostro nei punti più oscuri. I due disegni non variano di molto; la quarta figura (che qui da sinistra a destra viene ad essere la settima) tiene l'alabastro colle quattro dita; la quinta (qui la sesta) ha forme decisamente femminili con tempie e fronte ornate di una corona; la nona (qui la seconda) ha una corona radiata a punte diritte: del resto nell'espressione e nei movimenti il primo disegno (fig. 4) è alquanto più fedele all'originale del secondo (fig. 5): cf. p. es. la quinta e la sesta figura del primo con quella del secondo; ma in un particolare, cioè nei braccialetti ai polsi delle mani della quarta figura (qui la settima), il secondo è più esatto del primo.

Parimenti una delle prime stampe in ordine cronologico dopo quelle del Capitelli, ma ultima di tutte per merito (mm. 332 × 120), è la tavola aggiunta all'interpretazione del Pignori, nella sua prima edizione del 1630, la quale può darsi come esempio dell'infimo grado a cui l'arte era discesa in quei tempi a Padova (vedi fig. n. 6).

[1] Le figure sono numerate nell'ordine reale, non in quello apparente della stampa, che riproduce l'originale rovesciato; per cui la 2ª e la 5ª sono qui la 9ª e la 6ª, ecc.

[2] *British Museum: Departement of Greek and Roman Antiquities* scaffale 25 e volume intitolato « Dal Pozzo-Albani drawings » II. Miscellanea f. 79 e 80. Intorno alle vicende toccate a questa famosa raccolta di disegni scrissero G. Lumbroso (p. 45 e sg.) e recentemente Th. Ashby Iunior nella *Classical Review*, 1904 p. 79 sg.

È giusto però osservare che la stampa venne eseguita sopra un disegno, il quale, per quanto c'insegnano le lettere scambiate fra Peiresc, Holste e Rubens, non doveva primeggiare per esattezza[1]. Anche qui la quinta figura ha forme maschili, la nona ha le foglie della corona ritte, la lira della decima ha cinque corde: inoltre la prima è ingrandita, rimpicciolita invece la terza, e lo sgabello trovasi con uno degli angoli estremi innanzi al piede del letto.

Fig. 4. — **Dalla raccolta Dal Pozzo-Albani nel Museo Britannico.**

Fig. 5. — **Dalla raccolta Dal Pozzo-Albani nel Museo Britannico.**

Fig. 6. — **Stampa annessa all'interpretazione di L. Pignori pubblicata nel 1630.**

Contemporanea, o fors'anche anteriore alle precedenti, è la copia ad olio, ora nella Galleria Doria[2], dipinta da Nicola Poussin che lavorò e passò la maggior parte della sua vita in Roma dal 1624 in poi[3]: vedi fig. 7. Alterando il concetto fondamentale della pittura, la quale doveva originariamente far parte dell'antica decorazione di una parete, egli pel primo ingrandì il suo quadro nel senso dell'altezza; onde il pilastro centrale, che nell'affresco regge un lungo architrave, nella sua copia finisce in campo aperto, dove si vedono cielo e nubi, e, nel lato a destra dello spettatore, colline e montagne. Altre infedeltà d'un certo rilievo, oltre quelle del colorito, nelle quali avrà parte l'azione del tempo combinata con quella degli elementi

[1] Vedi *Appendice* n. 1 e 2. — L'interpretazione del Pignori fu pubblicata di nuovo nel Graevio (v. sopra p. 3), ma questa stampa si trova solo nella prima ediz. del 1630.

[2] F. Winter, (*Aldobrandin. Hochzeit* p. 49) la suppone eseguita nel 1624.

[3] Gault de Saint Germain, p. 9. Vedi anche A. Siret (p. 169 e seg). - Intorno al Poussin fu pubblicata una monografia di Elisabet Harriet Denio (Leipzig, 1902), la quale non potei avere nelle mani.

chimici dei colori adoperati [1], sono le seguenti già avvertite dal Förster (p. 81): la quarta figura che si appoggia ad un pilastrino; la quinta senza corona alla fronte; l'ottava che mostra un'armilla al braccio destro. A questo si aggiunga, che lo sgabello della sesta si vede solo nell'angolo di destra di chi osserva, che la nona ha due grossi e lunghi orecchini, la decima porta un diadema con quattro grani visibili sulla fronte e una vesta con orlatura gialla in fondo, e più di cinque sono le corde della lira. In tutto il resto le figure sono date nelle giuste proporzioni e coll'espressione più vicina a quella dell'originale che non nelle stampe: notisi fra l'altro che la quarta figura, nell'atto con cui tiene l'alabastro, mostra due dita della mano destra e non quattro, che la quinta conserva forma femminili, che la ottava tiene la patera alquanto inclinata verso se stessa, ecc.

Fig. 7. — **Copia di N. Poussin nella Galleria Doria Pamphili.**

Fig. 8. — **Stampe di M. v. Sandrart.**

§ 5. Dopo i disegni e le copie descritte, la prima riproduzione che s'incontra, in ordine di tempo, è la stampa di Susanna Maria von Sandrart (Nagler XIV p. 262) comparsa nel 1683 in due tavole (*JJ* di mm. 385 × 220 e *KK* di mm. 390 × 220) inserite nella *Academia nobilissimae artis pictoriae* di J. Sandrart. Vedi fig. 8. Essa, come la prima stampa del Capitelli e i disegni del *British Museum*, dà la pittura a rovescio ed è sottosegnata nel lato destro di ogni tavola: *Susanna Maria Sandrartin fecit* [2]. Di dieci anni posteriore è la stampa, eseguita parimenti in due tavole (n. 60 e 61 di mm. 395 × 205 ciascuna), di Sante Bartoli [3], la quale comparve riprodotta nella maggior parte delle grandi collezioni dei secoli XVII e XVIII, p. es. Graevio (VI parte III, tav. 121), Gronovio [4], Montfaucon (*Antiquité expliquée* III, tav. 129), ed ancora nel Bellori-De la Chausse (p. 102 e sg. e tav. XVIII). Vedi fig. 9. Quando però si

[1] Per es. la sponda sinistra del letto annerita, il colore dello sposo giallo-scuro carico, e le due prime figure del gruppo di sinistra di tinta brunastra.

[2] Nel lato sinistro leggesi: *Cum Privil. S. C. M.* — Circa le sue riproduzioni il Sandrart stesso così si esprime: *Picturam igitur ipsam duabus tabulis sub I* et I** hic exhibebo magna diligentia a prototypo exceptam*, (Op. c. p. 89).

[3] *Admiranda Romanarum Antiq.* 1693: è questa, tra le molte edizioni dell'opera, la prima che contenga le stampe delle *Nozze*, le quali ritornano, con e senza colori, secondo le copie, nel *Recueil de peintures* ecc. tom. 2 tav. LIV (Paris, 1783).

[4] *Thesaurus Graec. Ant.* VIII: è annessa alla dissertazione *de ritu nuptiarum* di di G. B. Casali tra le pp. 1304-1305.

confrontino le due stampe fra loro, si avverte a colpo d'occhio che, salvo il fatto dell'inversione, esse sono quasi identiche [1], e quindi opera del medesimo autore o riproduzioni cavate da una sola copia (cf. fig. 8 e 9); e qualora poi si rifletta alla notorietà che ebbero in Roma Sante Bartoli e le sue opere, alla somiglianza di stile tra questa sua stampa delle *Nozze* e altre di monumenti antichi parimenti incise da lui, e all'autorità del Bellori che per lui compose la dicitura apposta alle tavole, sorge naturale la supposizione, che il Bartoli e non altri abbia fatto il disegno da cui fu tolta la stampa di Maria von Sandrart [2].

Le infedeltà notate nella tela del Poussin non compaiono in queste due; e però è certo che i disegni di M. von Sandrart e di P. S. Bartoli sono indipendenti dalla tela del Poussin (Förster p. 81); pure essi presentano altre varianti dall'originale non minori di quelle del Poussin. Riccardo Förster (l. c.) ha fatto speciale attenzione al modo con cui sono trattate le mani di alcune figure: la quarta, p. es., volta verso lo spettatore la parte esterna della mano destra con quattro dita; la ottava tiene la tazza nel mezzo e inclinata verso la nona; la decima ha un diadema con sei grani, mentre nell'originale i grani visibili sono cinque e nel Poussin quattro; di più essa tocca le corde della lira colla destra senza plettro e colla sinistra nel mezzo, mentre nell'originale e nel Poussin ha nella destra il plettro e colla sinistra tocca le corde sotto il giogo; la lira poi ha sei corde. Alle varianti notate dal Förster altre si potrebbero aggiungere, ma possono bastare quelle accennate, per provare indubbiamente che la stampa del Bartoli non deriva dalla copia del Poussin, e che essa pure in parecchi punti si distacca dal suo esemplare. Si andrebbe però lontani dal vero, se dalle accennate discrepanze dall'originale si volesse dedurre che questi era stato già fin d'allora fortemente ritoccato. Un argomento decisivo in proposito ci è dato dal Bartoli stesso.

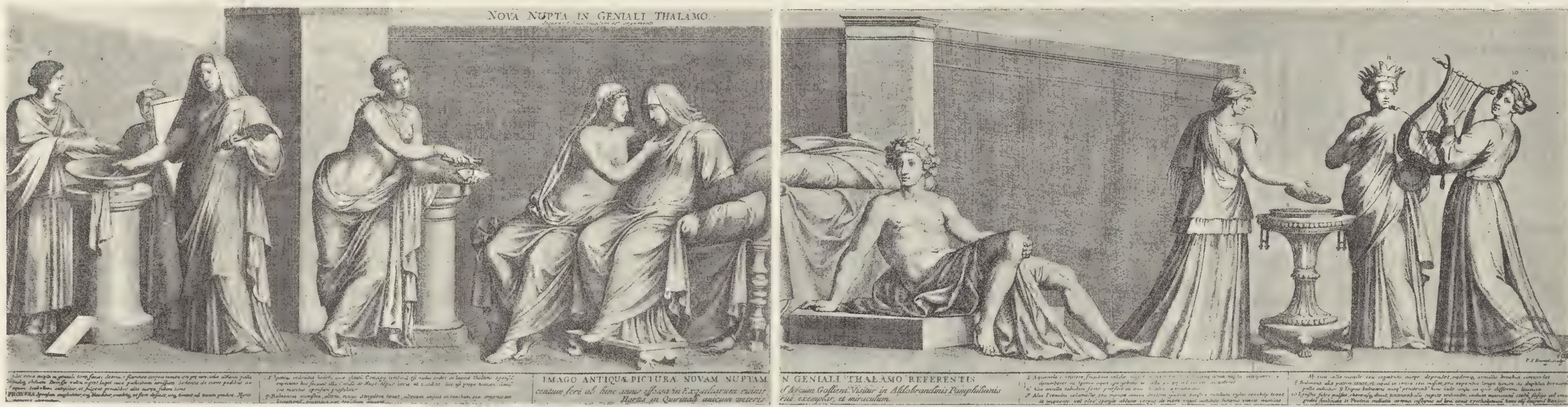



Fig. 9. — **Stampe di P. S. Bartoli.**

Oltre le stampe delle *Nozze* inserite negli *Admiranda*, rimane di lui un disegno a colori fatto per il card. Massimi [3]. Vedi fig. 10. Esso misura mm. 420 × 125, ed è incorniciato da una linea dorata. La parte riservata al cielo è più alta che nella stampa, e, per conseguenza, anche il pilastro centrale sopra la settima figura è rialzato con un secondo capitello. Dal pilastro col catino del primo gruppo, sotto il panno giallo, se ne vede sporgere a sinistra un secondo verde [4]. La tazza tenuta dalla prima figura tocca quasi il pollice della terza: la quarta ha il capo ritto sul collo e la sua capigliatura, più

Fig. 10. — **Disegno a colori di P. S. Bartoli.**

[1] Anche la differenza nelle dimensioni è minima: nella lunghezza le stampe del Sandrart misurano complessivamente 15 mm. meno di quelle del Bartoli, ma l'altezza e le proporzioni delle figure sono identiche.

[2] J. Sandrart (p. 89) dice semplicemente: « Picturam igitur ipsam duabus tabulis hic exhibebo magna diligentia a prototypo exceptam »; si può quindi supporre, o che già prima del 1683 il Bartoli avesse incisa la stampa delle *Nozze* (egli era nato verso il 1633), la quale, venuta nelle mani del Sandrart, per plagio fu fatta da lui riprodurre nel suo libro; o che il Bartoli l'avesse eseguita per commissione dello stesso Sandrart, e perciò l'avesse esclusa dalla prima edizione de' suoi *Admiranda*, accontentandosi di affermarne la proprietà nella seconda.

[3] Esso fa parte di un volume di 70 disegni originali, contenente, oltre quello delle *Nozze*, le copie delle miniature del Terenzio Vaticano, di affreschi e mosaici antichi, e di alcuni affreschi delle logge di Raffaello. Il foglio doppio delle *Nozze* è segnato coi n. LXXXIX-XC. I primi tre fogli del volume non hanno numero, e il quarto porta il numero LIV: mancano dunque i primi cinquanta fogli, i quali contenevano forse (e tale è pure l'opinione del M. Rev. P. Ehrle) le copie colorate delle miniature del Virgilio Vaticano. Certo è che al volume furono sottratti parecchi fogli, come si deduce evidentemente dallo stato della legatura. Il volume fu venduto dal Marchese Massimi nel 1762 al sig. Will.m Lock Esq.r per centosessantaquattro scudi romani, ed è ora proprietà del sig. S.t Clair Baddeley, il quale con somma gentilezza lo mise a mia disposizione, perchè potessi esaminarlo, studiarlo e cavarne la fotografia, che servì alla riproduzione zincografica della fig. 10.

[4] Infatti esaminando attentamente l'affresco, si scorge a sinistra del panno giallo una specie di traccia o striscia di un verde-scuro appena percettibile, ma che ai tempi del pittore poteva forse distinguersi meglio.

strettamente raccolta, rasenta la cornice della parete retrostante: le manca inoltre il nastro a tracolla destinato a sostenere il mantello, e la colonnetta a cui si appoggia ha un piedistallo rotondo e non quadrato: lo sgabello della sesta mostra tre piedi e non quattro: della soglia sulla quale siede la settima non si vede l'angolo interno: la ottava mostra un braccialetto e tiene la patera inclinata verso di sè: la lira della decima ha cinque corde e la cassa manca del fondo che lascia vedere dietro di sè il mantello della nona figura; il diadema della stessa figura è molto marcato e nasconde la capigliatura sul sommo della testa: il suo chitone è macchiettato di giallo, ma non presenta le due strie regolari lungo l'orlo inferiore, come nella stampa. Circa l'espressione delle facce, eccettuata la settima, essa in generale è più fedele all'originale nel disegno a colori che nella stampa: cfr. le figure 3. 4. 5. 6. 8: anche i nudi delle fig. 4. 5. 7 si accostano all'originale più qui che nella stampa. Quanto ai colori, principali divergenze sono: il mantello verde della quarta figura giunge solo a metà delle gambe, e da questo punto in giù lascia vedere un chitone violaceo che nell'originale non si trova: di sette grani, sei d'eguale grossezza e il settimo (sopra l'orecchio sinistro) più piccolo: la sua lira è di sei corde, ed essa la va toccando colla sinistra presso il giogo e la destra a metà e senza plettro.

Dopo le stampe del Bartoli e del Mynde, bisogna discendere fino all'ultimo quarto del sec. XVIII per trovarne altre, quando, in mezzo al rinnovato fervore di studî per l'antichità classica, anche l'affresco delle *Nozze* attrasse più vivamente l'attenzione degli archeologi e degli artisti. Tre di queste stampe appaiono incise fra il 1770 e il 1790 circa. L'una di esse porta la firma di Giovanni Ottaviani, nato verso il 1735 (Nagler, X p. 418 e sg.), mostra la data dell'anno 1776 e misura cm. 50 × 30; e questa ed un'altra (cm. 84 × 54) eseguita da Marco Carloni, nato il 1742 e finito verso il 1780 (Gori Gandellini, VIII p. 53), furono tratte da un disegno di Francesco Smugliewicz [3]: la terza (cm. 51 × 29) fu eseguita da Alessandro Mochetti, nato verso il 1760 e vivente ancora nel 1812 (Nagler, IX p. 332 e sg.), sopra un disegno di Luigi Agricola, e dedicata al Marchese Giuseppe Zagnoni, *bonus elegantium aestimator artium*. Vedi figure n. 12. 13. 14.

Fig. 11. — **J. Mynde da copia a colori di C. Paderni.**

il mantello della quinta è di color cilestrino, e non violaceo come dovrebbe essere: il mantello e il chitone della nona hanno colori distinti; violaceo il primo, cilestrino il secondo, mentre le tinte nell'originale sono confuse e tirano al bruno: il cielo è di una tinta celeste viva, mentre nell'originale è piuttosto sbiadito.

Una stampa indipendente da quella del Bartoli e dalle altre che la precedettero nel sec. XVII, è quella di J. Mynde (fig. 11), eseguita sopra una copia a colori di Camillo Paderni, fatta nel 1737 [1], di mm. 460 × 187, e pubblicata a Londra nel 1741 in una raccolta di disegni di pitture antiche [2].

Ivi la quarta figura mostra collana e armille ad ambe le mani, due nastri a tracolla per reggere il mantello, e si appoggia ad una colonnetta; la quinta ha corona alla fronte e braccialetto, non mostra però nessuna collana, e della sua mano destra vedonsi sporgere dietro il collo della compagna le falangi di tutte e cinque le dita: dello sgabello vedonsi tre piedi soli, e della soglia su cui siede la settima vedesi anche l'angolo interno: la figura ottava porta l'armilla ed ha la tazza inclinata verso la nona: la decima ha diadema ornato

Non sembra che alcuna di tali riproduzioni rappresenti un vero progresso sulle precedenti; ma è istruttivo assai confrontarle tra loro, perchè esse dànno prova evidente della sconfinata libertà colla quale procedevano gli artisti d'allora nelle copie dei monumenti antichi, e fornisce nuovi argomenti per giudicare fondamentalmente erroneo il criterio di dedurre dalle infedeltà delle stampe la realtà di ritocchi e di restauri arbitrarî nell'originale [4].

Tutti e tre, come il Poussin, alterano il quadro nel senso dell'altezza, facendo che il muro di fondo termini nello spazio aperto, e, come il Bartoli, dànno alla lira sei corde; ma queste sono forse le uniche infedeltà nelle quali essi concordano. In ciascuno dei tre la cornice del muro è diversa; le due prime figure di sinistra hanno forme maschili nell'Ottaviani e nel Carloni, femminili nel Mochetti; la quarta tiene in tutti e tre l'alabastro come nel Bartoli e nel Capitelli, ma l'alabastro nel Carloni e nell'Ottaviani ha forma di corno, e nel Carloni è in posizione orizzontale, nell'Ottaviani è inclinato; la medesima figura nell'Ottaviani guarda verso il gruppo centrale e negli altri due verso lo spettatore; la

[1] Intorno al Paderni, vedi NAGLER, X p. 454. Che la copia da lui eseguita sia del 1737 è asserito dal TURNBULL p. 11.

[2] Vedi TURNBULL, a p. 11 e sgg. la descrizione e l'illustrazione della pittura, a tav. 4 l'incisione del Mynde. Questa, per quanto io so, è l'unica incisione che sia stata eseguita nella prima metà del sec. XVIII.

[3] La stampa delle *Nozze* che si trova alla tav. 60 del PONCE (*Thermes de Titus*) è quella stessa del Carloni, ma rovesciata.

[4] È questo il criterio introdotto dal Biondi (p. 151), seguito sistematicamente dal Förster nell'esame delle copie e delle stampe da lui conosciute (p. 81 e sg.), e implicitamente ammesso anche da F. Winter (*Aldob. Hochz.* p. 49) e dal Maas.

settima ha il volto asciutto e quasi magro nell'Ottaviani, nel Mochetti invece pieno e quasi femminile, e l'angolo interno della soglia su cui siede è appena visibile nel Carloni, e manca negli altri due; la testa della figura ottava, presentata di profilo dal Mochetti, nell'Ottaviani è alquanto più rivolta verso lo spettatore, e nel Carloni mostra tutta la fronte ed entrambi gli occhi; la patera sorretta dalla stessa figura è inclinata verso di lei nell'Ottaviani, verso l'ottava nel Carloni e nel Mochetti; ecc. Qui si notano solo le discrepanze principali, senza tener conto di quelle generali nell'espressione delle figure, e dei particolari degli abiti e delle proporzioni; eppure va osservato che le tre stampe derivano dal medesimo originale non solo, ma due di esse derivano anche dal medesimo disegno dello Smugliewicz; il che dimostra che disegnatori ed incisori intendevano e copiavano l'originale ciascuno a modo suo.

Franc. Smuglewicz del. *Joan. Ottaviani sculp. 1776.*

Visitur elegantissimi artificii Pictura in ædibus Aldobrandiniorum in Quirinali; detecta est autem Centum octoginta ab hinc annis ad arcum Gallieni in Exquiliis; cujus argumentum tale est.

Sedet nova Nupta in geniali toro, mœrens, demisso vultu. Cum ea Pronubæ sunt, quarum altera sponsam blande alloquitur, altera unguentum ex lecytho in Concham infundit, pariter seminuda: fortasse quod utraque mox ancillari ministerio lavandi, et ungendi sponsam functura esset. Et sane Pronubarum fuisse, novam Nuptam in thalamo collocare, quod certe alias ancillare munus erat, docet nos Catullus. Non longe ancilla stat cum strigili, dextera aquam experiens, dum exadverso puer (Camillum verius dixeris) calidam frigidamve affundit, ad certum inducendum teporem. Horum medius senior mediastinus tabulam sustinet, fortasse Pronubis usui futuram: ne solo insistere, aut insidere in virgine abluenda cogerentur. Videtur autem pictor id voluisse, non ut Sponsos in solium demissos, sed ut sedentes in imo scabello, aqua desuper affundenda, lavatum iri intelligeremus. Ex altera parte novus Maritus, dum qui se lavent præstolatur, totus in eo esse videtur, ut attendat atque aucupetur clandestina univiræ cum virgine colloquia, interim dum altera sive ancilla, sive honestioris loci femina, aquæ, ad eum abluendum, similiter temperandæ operam dat. Denique Fidicina saltans inducitur, cumque ea Poetria ad lyram canens.

Fig. 12. — **Stampa di G. Ottaviani da disegno di F. Smugliewicz.**

§ 6. Di altra natura sono alcune infedeltà che si riscontrano in una stampa e in una copia ad olio, eseguite sulla fine del sec. XVIII dopo quelle dell'Ottaviani, del Carloni e del Mochetti.

La stampa è quella dell'incisore Seiffert annessa all'opera del Böttiger (m. 0.74 × 0.24) [1], la quale fu eseguita (Böttiger p. VIII) sopra una copia a colori della grandezza dell'originale, dipinta da Enrico Meyer in Roma nel 1796, da lui mandata al Goethe e tuttora conservata in Weimar [2]. Vedi fig. 15. Essa riproduce in parte le inesattezze delle precedenti e specialmente di quelle del Bartoli (p. es. nella posizione dell'alabastro e delle dita nella quarta figura, nello sgabello di cui vedonsi i quattro piedi, e più nelle forme ingrossate dei nudi); ma si allontana da esse in altri particolari dell'ultimo scomparto di destra, i quali giustamente il Förster (p. 82) paragona alle interpolazioni di un testo. Tali sono: le dita della figura nona che sporgono davanti sull'orlo della cassa della lira, come se questa figura avesse protesa la sinistra verso la compagna per sorreggere l'istrumento; il *kekryphalos* che avvolge la capigliatura della decima; le alture e gli alberi che qui, come nella tela del Poussin, appaiono sul fondo dello scompartimento di destra [3]. Della realtà di queste interpolazioni non può dubitarsi, perchè sono indicate nella lunga e minuta descrizione della pittura, che ne fece il Meyer nella pubblicazione del Böttiger (pp. 197-206) in base alla propria autopsia [4]; perchè sono ripetute nella copia ad olio tuttora conservata in casa Aldobrandini, e confermate dalla narrazione del Biondi circa il restauro fatto eseguire da Vincenzo Nelli, dalle osservazioni che, in seguito a questa narrazione, pubblicò il Böttiger stesso nel 1816 (*Klein. Schrift.* II p. 243 e sgg.). Il quadro di casa Aldobrandini (vedi fig. 16) appar fedele all'originale e nei particolari e nell'espressione più di qualsiasi stampa e più anche della copia del Poussin [5], ma nel terzo scompartimento si notano le interpolazioni delle alture nel fondo, della mano che sorregge la lira e del *kekryphalos*, che si riscontrarono nella stampa del Seiffert.

Era dunque l'antica pittura così alterata fino dal 1790 circa, e queste alterazioni, ed altre forse ancor più grossolane nel colorito, erano così evidenti, che, quando il Nelli ne fece acquisto (vedi sopra § 3 p. 4), pensò alla convenienza di un restauro generale, e volle sentire in proposito il parere di Antonio Canova. Questi, considerando lo stato in cui si trovava il quadro, fu d'avviso che

---

[1] È la stampa che ebbe maggior diffusione in Germania. Essa compare p. es. in Müller-Wieseler, tav. XLIII, 205; in Guhl u. Koner (Berlino 1893) p. 330, e ancora in Seyffert. *Dictionary of class. Ant.* (London. 1902) p. 446.

[2] Nella Juno-Zimmer del *Goethe-National-Museum.* Intorno alla corrispondenza del Goethe per la copia del Meyer vedi sopra § 2 p. 3 e sg.

[3] La mancanza dell'angolo interno della soglia su cui siede la sesta figura, notata dal Förster (p. 82), non è specifica di questa stampa: cf. quella dell'Ottaviani, fig. 12.

[4] Riportiamo testualmente la descrizione del Meyer in *Appen.* n. 13.

[5] Anche in questa copia, come nel Poussin, la quinta figura non ha corona. Di questa mancanza però non si deve far gran conto, perchè, come avverte il Meyer (Böttiger p. 200), la corona, in gran parte evanida, si riconosceva solo per qualche piccolo tratto verde ancora visibile. Per le condizioni materiali della pittura, rispetto a questo e ad altri particolari di fatto, vedi il cap. III che segue, e le descrizioni del Meyer e del Biondi che si riportano in *Appen.* n. 13 e 14.

si dovesse liberarlo dai ritocchi, e che a ciò solo fosse limitata l'opera del restauro « dicendo », così il Biondi (p. 150), « che colui che lo facesse, lungi dall'essere ardito, avrebbe anzi riparato l'ardire di chi aveva stoltamente profanato quell'opera veneranda ». Fu accettato il consiglio del Canova, e alla presenza di lui il pittore Domenico del Frate, Accademico di S. Luca, con una spugna semplicemente inumidita, prese a detergere la pittura; e tosto si vide che i « mal sovraposti colori » si staccavano facilmente lasciando intatto l'antico dipinto. Accertato l'esito felice dell'iniziato ripulimento, esso fu esteso dalle stampe, traggono origine da altrettanti ritocchi introdotti via via nel quadro; ma tale supposizione si dimostra erronea col fatto di stampe quasi contemporanee (cf. fig. 12. 13. 14), e più dal confronto della stampa e del disegno colorato del Bartoli stesso (cf. fig. 9 e 10), stampe e disegni che nelle stesse infedeltà mal s'accordano fra loro [2]. Quindi è che le sue asserzioni hanno un valore assoluto solo quando trovano conferma con altre testimonianze, come appunto è il caso delle interpolazioni notate sopra nella stampa del Seiffert e nella copia di casa Aldobrandini [3].

Fig. 13. — **Stampa di M. Carloni da disegno di F. Smuglievicz.**

a tutto l'affresco; quindi, venendo ai particolari, il Biondi confronta la pittura, quale apparve nuovamente allora, coll'aspetto che aveva prima e coi particolari che ne davano la copia del Poussin e le stampe del Bartoli e del Carloni (le sole di cui egli tien conto), e fa una lunga enumerazione di ritocchi. Ma, per quanto vivace e minuta, la sua descrizione non va presa alla lettera [1]. Egli parte dalla supposizione che tutte le infedeltà, risultanti dalla copia e

Il Böttiger, che aveva pubblicato nel 1810 la sua monografia sulle *Nozze*, annunciò tosto in Germania, come dicemmo già sopra, i risultati ottenuti mediante il ripulimento *(Kl. Schrift.* II p. 243 e sgg.); similmente più tardi, benchè in termini più generici ed evidentemente sulle tracce del Biondi, anche il Guattani [4] ed il Nibby [5]; per cui è opinione comune che il quadro sia ritornato allora nello stato primitivo [6].

---

[1] Vedasi p. es. com'egli parla (p. 153) del serto della quinta figura, e si confronti la sua retorica narrazione coll'accurata descrizione del Meyer (Böttiger p. 200).

[2] La frequenza e l'incostanza delle infedeltà nelle stampe si comprende facilmente, quando si pensi che l'opera del disegnatore o del pittore non poteva mai essere così pronta ed oggettiva come quella del fotografo. La pittura era esposta in un edificio privato e in alto (vedi sopra p. 2 nota 8), e, coll'indecisione di alcuni particolari, presentava serie difficoltà d'interpretazione. Il disegnatore, non avendo sempre nè la scienza, nè il tempo necessario per capir tutto e riveder tutto e riscontrar tutto sull'originale, si affidava natumente alla memoria, o alle istruzioni degli antiquarî del tempo, o al proprio personale criterio. Di qui le discrepanze e le alterazioni capricciose lamentate anche nella corrispondenza Peiresc-Holste.

[3] Data l'importanza dell'argomento, credo opportuno riprodurre anche il testo del Biondi (pp. 149-155), che, malgrado la frondosità della forma e l'erroneità del criterio applicato rispetto alle stampe, fornisce notizie minute e talvolta decisive sulle condizioni della pittura nei primi anni del sec. XIX. Vedi *Appen.* n. 14.

[4] *Pittura compar.* p. 241 e sg. « Trasportata che fu in basso, ed esaminata con commodo quest'antica pittura, fu cosa facile il ravvisare che dopo il suo scoprimento invece di essere soltanto nettata, che altro non abbisognava attesa la durezza dell'intonaco, ed i pochi danni del tempo; fu arbitrariamente alterata con colori sopprapposti da restauratori infelici, e maltrattata, come vediamo essere accaduto eziandio alle statue, e bassorilievi rinvenuti a quel tempo. Con l'intesa perciò e consiglio dei Capi d'Arte fattosi il dipinto purgare, e non altro, da quelle infami aggiunte con l'opera dell'intelligente Pittore e Accademico di S. Luca sig. *Domenico del Frate*, si è trovato tanto più bello nel suo originale, quanto diverso dalle stampe che corrono, e dalle copie fatte fino ad ora » ecc. Vedi anche l'*Elenco degli oggetti* ecc. p. 21 e sgg.

[5] *Roma nell'anno 1838*, Parte II moderna, p. 244: « La pittura in questione dopo scoperta venne malamente ristorata, per la qual cosa fu rinettata, non fu gran tempo, togliendole di dosso i moderni colori, ed ora si può dire sia com'era in origine, salvochè le tinte appariscono alquanto deboli e sbiadite ». Vedi anche Donovan, II p. 500.

[6] A torto il Gerhard (p. 13) suppone che taluni particolari, come gli alberi che il Meyer aveva raffigurati nello sfondo a destra, siano per l'opera di restauro di Domenico del Frate scomparsi.

In seguito a questo prezioso e sapiente restauro, mentre pendevano le trattative per l'acquisto del quadro da parte di Pio VII, ne fu eseguita da Luigi del Medico per cura di Giovanni dell'Armi una nuova incisione, la quale consta di due stampe (la prima di m. 0.42 × 0.25 e la seconda di m. 0.38 × 0.28) accompagnate da un foglio d'indicazioni[1], ed è, in proporzioni alquanto minori, aggiunta alla dissertazione del Biondi. (Vedi fig. 17.)

Fig. 14. — **Stampa di A. Mochetti da disegno di L. Agricola.**

Di tutte le stampe comparse fino a questo punto, quelle di Luigi del Medico sono incomparabilmente le più fedeli, e nei particolari e nell'assieme, all'originale. Qui si vede rappresentato l'architrave che posa sul pilastro centrale e chiude il campo superiore della scena; qui per la prima volta sono indicati il capitello dello zoccolo di destra, e, ai due lati di esso, i chiodi col principio di una verde ghirlanda; e le varie figure sono disegnate in esatta proporzione nell'atteggiamento e cogli ornamenti loro proprî: unica eccezione di una certa importanza è la quarta figura, la quale versa colla destra da una specie di corno invece che dall'alabastro, e regge colla sinistra non una conchiglia, ma una specie di pannolino con un vasetto, il quale, secondo le annesse indicazioni, dovrebbe contenere carboni accesi.

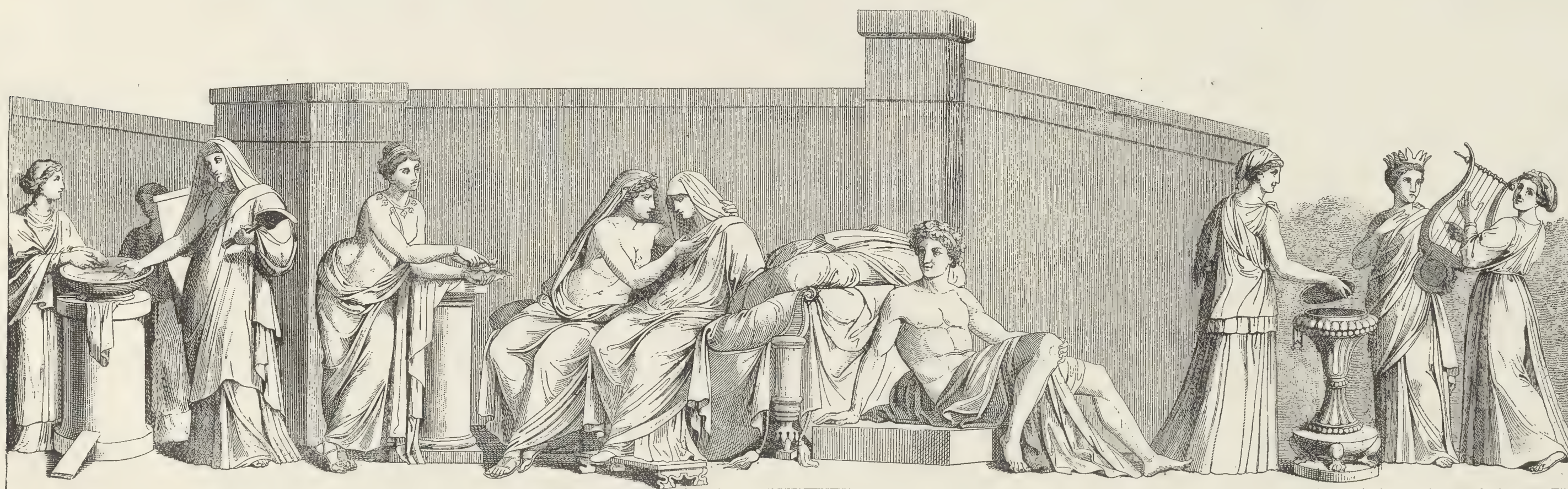



Fig. 15. — **Stampa di J. G. Seiffert da copia di H. Meyer.**

Altre incisioni comparvero ancora dopo quella di Luigi del Medico, come quella di F. Garzoli (Pistolesi III, tav. XXXVII) di G. Craffonara (Guattani, *I più celebri* ecc. tav. I)[2]; ma tutte meno fedeli, quando se ne tolga un disegno a matita del pittore Rocchi,

[1] Il testo del foglio d'indicazioni, colle notizie sulla natura della parete da cui l'affresco fu tolto, sui colori e conservazione delle singole figure, è riprodotto nell'*Appen.* n. 15.

[2] Nella *Pittura comp.* tom. II, tav. 62 il Guattani dà un'incisione diversa di Stanislao Morelli.

fiorito nella seconda metà del secolo scorso [1], che porta la palma su tutte le riproduzioni fatte, e che qui si riproduce per ultimo. (Vedi fig. 18). Unico difetto in lui sono le forme troppo rammorbidite e leccate in confronto dell'originale: nel resto, rispetto all'esattezza delle proporzioni, degli atteggiamenti e delle acconciature, la sua copia supera tutte le incisioni e le stampe fatte, non solo prima del ripulimento di Domenico del Frate, ma anche quella di Luigi del Medico, non che le riproduzioni date, in tempi a noi vicini, p. es. nei manuali del Woltmann-Woermann (I, p. 112) e di Springer-Michaelis (I, tav. 6 tra p. 168 e 169), e nei *Denkmäler* del Baumeister (II p. 872), le quali tutte furono tolte da una copia dell'originale fatta da O. Donner.

Fig. 16. — **Copia di casa Aldobrandini.**

Fig. 17. — **Stampe di L. Del Medico.**

Fig. 18. — **Disegno a matita del Rocchi.**

[1] Non mi fu dato raccogliere notizie particolari su questo artista. Tutti i suoi disegni furono acquistati dalla Casa Anderson, la quale li tiene in sua proprietà riservata.

Cap. III. – Stato attuale [1].

§ 7. Screpolature e scrostamenti. — § 8. Restauri.

§ 7. La parete dipinta misura m. 2.42 di lunghezza per m. 0.92 di altezza, compreso lo zoccolo e la cornice superiore. L'altezza delle singole figure varia da un minimo di m. 0.26 – dalla soglia in su – per la settima figura, ad un massimo di m. 0.52 per la terza. Lo stato di conservazione in generale è buono; ma l'opera del tempo e quella degli uomini vi hanno prodotto qualche avaria: screpolature, scrostamenti restauri, che si rilevano in parte anche dalle riproduzioni, e che, costituendo un capitolo importante per la storia dell'affresco, meritano di essere minutamente indicati e descritti. Per maggior chiarezza si aggiunge qui una tavola fuori testo, nella quale con segni e colori diversi sono rappresentati e distinti tutti quei particolari di cui si discorre nel capitolo. Procedendo da sinistra a destra, le screpolature che si avvertono sono le seguenti.

a scende dall'alto della cornice, rasenta la capigliatura posteriore, la spalla e il fianco destro della fig. 1, e, ripiegando poi attraverso le falde del chitone verso destra, termina sotto la base della colonnetta, nel pavimento.

b e *c* tra le figure 1 e 3 in direzione obliqua; l'una superiore (*b*) prende a traverso la mano destra delle fig. 1 e 3 e continua nel catino e nell'abito della medesima fig. 3: l'altra inferiore (*c*) attraversa il mantello della fig. 1 sotto il gomito, la colonnetta coll'asciugatoio pendente, e di lì biforcandosi, l'una attraversa la parte inferiore dei mantello della fig. 2, l'altra discende pel lungo della colonnetta, ed entrambe riunite nel pavimento finiscono nella screpolatura *a*.

d ed *e*, scendendo dalla cornice, si riuniscono poco sopra la fig. 3, quindi si diramano con una parte (*d*) a sinistra sulla parete di fondo, che passando sopra il capo della fig. 1 termina nella scr. *a;* e con un'altra (*e*), proseguendo in giù, solcano la fronte e la guancia sinistra della fig. 3: qui *e* s'interrompe e ricompare poi per un breve tratto sulla spalla e sulla parte sinistra del petto.

f ed *f'* scendono tra la 3ª e la 4ª figura dalla cornice, passano sui due lati diversi del pilastro che separa il primo dal secondo gruppo della composizione; quindi riunite in una, attraversano il mantello della fig. 4 e finiscono nello zoccolo del quadro sotto la colonnina a cui la figura stessa si appoggia.

g parte dalla gamba sinistra della fig. 4 e finisce attraverso il pavimento nello zoccolo.

h ed *h'*, *h* partendo dalla scr. *f'*, solca la guancia e la spalla sinistra, l'avambraccio destro e la mano sinistra della fig. 4, e, continuando in basso verso destra, il femore destro e il ginocchio sinistro della fig. 5, le ginocchia e le gambe della fig. 6; donde biforcandosi, un tratto (*h*) prosegue verticalmente in basso attraverso lo sgabello, e l'altro (*h'*) obliquamente a destra, attraverso il drappeggio inferiore del letto e il pavimento, terminando nello zoccolo sotto il piede del letto.

i ed *i':* parecchie screpolature riunite in fascio poco sotto l'architrave solcano il velo del capo, la guancia sinistra e il petto della fig. 6; e qui biforcandosi, una (*i*) discende pel femore sinistro confondendosi colla scr. *h*, l'altra (*i'*) solca obliquamente la sponda, parte del piede e il drappeggio inferiore del letto e termina nella scr. *l*.

l formatasi nel drappeggio inferiore del letto, prende a metà le dita della mano destra della fig. 7, attraversa la soglia e il pavimento e finisce nello zoccolo.

m attraversa orizzontalmente lo zoccolo e congiunge la screp. *h'* alla screp. *o*.

n attraversa orizzontalmente la soglia su cui siede la fig. 7, congiungendo le scr. *i'* ed *o*.

o ed *o'*. Queste due screpolature principali formatesi nel capitello del pilastro centrale, che sostiene tutto l'architrave, e tosto riunite, poco più su a destra del capo della fig. 7 si dividono ancora: un tratto (*o*) solca per traverso il braccio sinistro, il femore destro, poi pel diritto la gamba e il piede destro della medesima figura e termina nello zoccolo; l'altro (*o'*), proseguendo a destra, si confonde tosto colla screpolatura *p*.

p scende dall'architrave e, congiuntasi prima con *o'*, serpeggia tra le screp. *o*, *o'* e la fig. 8 e termina nella scr. *q'*.

q, *q'* e *q''* sono intorno e dentro la fig. 8: una forte scr. *q* rasenta prima a sinistra la figura, poi, biforcandosi, l'una (*q'*) volgendo a sinistra attraversa la gamba sinistra della fig. 7 e si confonde nello zoccolo colla scr. *o;* l'altra (*q''*) attraversa obliquamente il chitone a destra e termina nello zoccolo.

r partendo dal sommo passa a breve distanza dal capo della fig. 9 e attraversa il *kekryphalos* e la capigliatura della fig. 8.

s, *t*, *s* parte dal sommo dell'angolo superiore di destra del quadro e si arresta sopra la capigliatura della fig. 10; e l'altra più breve (*t*) attraversa la gamba sinistra e il chitone in basso, terminando nello zoccolo.

u attraversa lo zoccolo tra le screpolature *q''* e *t*.

Alcune screpolature più larghe (avvenute probabilmente nell'affresco, quando fu tolto dalla parete originaria) e complicate con qualche scrostamento, le quali, mostrando il colore dell'intonaco sottoposto, avrebbero scemata l'impressione dell'assieme, vennero riempite di stucco, e su di esso fu stesa una tinta che si accompagnasse, quant'era possibile, colla tinta dell'affresco. Tali sono: *b* specialmente per il lungo del braccio e nella mano della fig. 1, e nel palmo steso della mano destra della fig. 3; *f* ed *f'* nel loro tratto superiore prima d'incontrarsi; *h* e *h'* in tutto il loro percorso, tranne che nel tratto che attraversa la fig. 5; *i* ed *i'; n; o* ed *o'; p* nel tratto superiore prima d'incontrarsi con *o'*, *q*, *q'* e *q''*.

Con queste screpolature devono essere indicati gli scrostamenti indipendenti da esse, e che si possono riferire alla medesima cagione. Alcuni di questi, i più leggieri, vennero lasciati nell'affresco, tali sono:

1) Sul mantello della fig. 3, nelle parti di color chiaro della spalla sinistra, e inferiormente nella direzione del fianco e del ginocchio sinistro, e nelle falde del chitone.

2) Sul mantello verde della fig. 4 poco sotto il ginocchio sinistro.

3) Sopra il fianco sinistro della fig. 5.

4) Sul mantello della fig. 6, nell'ascella e nel fianco sinistro, e sul ventre.

5) In parecchi punti della parete e del pavimento di sfondo, e specialmente tra le fig. 7 ed 8.

6) Sul cinto della fig. 10: il pezzetto caduto mostra nell'intonaco sottostante un color giallo più vivo di quello della superficie.

Altri degli scrostamenti, oltre quelli maggiori prodotti dalle screpolature, furono riempiti di stucco e dipinti di nuovo. Essi vedonsi specialmente:

1) Sulla parete sporgente tra le fig. 3 e 4, accanto alla testa della fig. 3 e a destra e a sinistra dello spigolo, cominciando dall'alto fra le screpolature *f* e *f'*, e scendendo in linea verticale fino al pavimento.

2) Sulla parte inferiore della colonnina della fig. 4.

3) Sulla fig. 5, dalla parte destra del collo e nel mezzo del petto, nell'omero e più nell'avambraccio destro: lo scrostamento dell'avambraccio prende anche una piccola parte del seno sottostante.

4) Nella fig. 6 sopra il ginocchio sinistro.

5) Sulla fig. 7 nel collo sotto il mento, longitudinalmente nell'omero e nell'avambraccio destro e più nella giuntura del gomito, nel petto sotto la mammella destra, nel fianco destro, nel ventre sotto l'ombelico, nella parete immediatamente a destra del collo sopra la spalla sinistra, e nel drappeggio verde del letto che sta fra il braccio destro e il fianco della persona.

§ 8. Oltre le parti guaste dalle screpolature e dagli scrostamenti, appaiono evidentemente rifatti e ridipinti:

1) Tutto il fregio superiore, esclusa la grossa linea nera che rappresenta la parte inferiore dell'architrave e l'altra lineetta sottile che corre parallela ad essa. La parte moderna è di colore più scuro e si distingue facilmente dall'antica, nella quale prevale una tinta verdognola chiara.

---

[1] Escono dai confini della trattazione presente e della competenza di chi scrive le indagini sulla tecnica dell'affresco e dei colori. Certo è però che l'attenta osservazione e l'esame del quadro nelle sue condizioni attuali forniscono schiarimenti e dati di fatto, senza dei quali sarebbe cosa impossibile o imprudente venire ad una qualsiasi conclusione. H. Meyer, nell'opera più volte citata del Böttiger (p. 175-206), espone i risultati de' suoi studî, a cui aggiunse alcune pagine di osservazioni sulla tecnica artistica e sullo stato materiale della pittura delle *Nozze*, quando egli potè studiarla in Roma nel 1796. Quelle pagine fanno esatto riscontro da una parte alla narrazione del Biondi, e dall'altra all'esposizione contenuta in questo capitolo; e però, come documento importante per la storia delle *Nozze*, si riportano in *Appendice* n. 13. Chi desiderasse conoscere le opinioni predominanti sulla tecnica delle pitture antiche *(vexata quaestio!)*, senza tener conto di altre opere anteriori, può consultare gli scritti relativi di H. Cros e Ch. Henry, di O. Donner, F. Winter, P. Gusman (p. 374-82), T. Venturi Pàpari citati per esteso nell'indice bibliografico.

2) Quasi tutto lo zoccolo del quadro nella metà a sinistra fin oltre il piede del letto, dalla linea biancastra che limita il pavimento, in giù. L'altra metà a destra è l'antica, tranne qualche tratto fra le due screpolature *h'* (quella che scende sotto il piede del letto) e *l*.

3) Il tratto della parete compreso fra la screpolatura *a* e l'orlo estremo di sinistra.

Anche il tratto compreso tra la fig. 10 dal pavimento fino alla cintola e l'orlo estremo di destra, pel suo colore più scuro che si stacca dal resto del fondo, sembra rifatto; ma non pare che il rifacimento sia moderno, perchè la superficie è liscia e uniforme, e perchè, se si fosse voluto compiere un ristauro, questo avrebbe almeno fatto scomparire la disparità di colore tra il fondo del quadro e il pezzo restaurato [1].

Da ultimo osservando attentamente le screpolature, gli scrostamenti e le parti rifatte, si vede che esse hanno superficie ineguale ed opaca, mentre il resto in generale appar liscio e lustro; per cui si può concludere in via generale che, dove questo lustro manca, ivi ebbe luogo qualche ritocco.

Bisogna però distinguere lustro da lustro. V'è un lustro generale uniformemente diffuso, dove più e dove meno evidente, a seconda del maggiore o minore attrito fra il terreno addossato e la parete, finchè questa rimase sepolta, e v'è qua e là un altro lustro speciale, meno vivo, che assomiglia quasi ad una leggerissima vernice o colla applicata con un pennello, che ricopre certe ombre e certi contorni, e si scorge soltanto collocandosi ad uno dei lati del quadro e osservandolo in linea trasversale.

Questo lustro speciale appare:

1) Sulla carnagione e sul mantello della fig. 2, sul catino e sulla sottoposta colonnetta fino alla base.

2) Sulle parti ombreggiate della fig. 3; esclusa quindi la parte esterna del mantello che ricade sulla tempia sinistra, sulla spalla e sul fianco sinistro, ed escluso il ventaglio. Rimangono invece coperti dal lustro il volto, il braccio destro disteso, tutto il fianco destro, la parte inferiore dell'avambraccio sinistro, l'ombra che esso getta sul mantello, e la striscia più scura che segna una piega del mantello dall'avambraccio sinistro in giù, sino alle falde del chitone.

3) Sulla fig. 4, nella carnagione della faccia e nel contorno ombreggiato del collo, della spalla e del braccio destro (della mano destra è lucida non la parte ombreggiata, ma le dita), della parte inferiore dell'omero e dell'avambraccio sinistro; nel contorno del fianco destro e nell'ombra proiettata sul corpo dal braccio destro, nella linea più scura che segna l'orlo del mantello sul fianco destro e gira a sinistra fin sopra il femore sinistro, nelle pieghe discendenti a destra fino al calcagno sinistro, e in tre pieghe del mantello discendenti verticalmente a sinistra sotto l'avambraccio sinistro e nell'ombra proiettata dalla gamba e dal piede sinistro sul pavimento.

4) Sulla fig. 5, nel contorno del mantello e in quasi tutta la parte nuda della persona, esclusa la mano destra; nel risvolto del mantello sul davanti lungo i fianchi, nella striscia che accompagna le pieghe del mantello fra i ginocchi, e dal ginocchio sinistro in giù fino al pavimento, e in quella che rasenta il ginocchio e la gamba destra della fig. 6 e rappresenta il drappeggio del letto, e nell'ombratura tra il busto delle fig. 5 e 6.

5) Sulla fig. 6, nelle pieghe del mantello dai ginocchi in giù, nelle ombre tracciate sulle falde del chitone sopra il collo del piede, nei contorni della scarpa e nell'ombre segnate sotto lo sgabello sul davanti.

6) Sul letto, nella parte anteriore del guanciale superiore, e in tutta la coperta dal gomito sinistro della fig. 6 fino alla testa della fig. 7; nella parte inferiore ombreggiata dal secondo guanciale giallo, nelle parti ombreggiate del piede e nella spalliera del letto, nel drappeggio anteriore del letto tra il piede e la fig. 6 in forma di quattro strisce divergenti, che partono dall'angolo del letto da cui si stacca la spalliera, e coprono in parte le ombre formate dalla coperta seguendone la direzione, ma senza giungere ai lati opposti; nel drappeggio laterale destro del letto con tre strisce, delle quali l'una rasenta la gamba del letto, l'altra partendo dalla spalliera rasenta la piega maggiore discendente della coperta, e s'arresta sopra il cordone del fiocco, e la terza segue l'altra piega sino alla screpolatura *l*.

7) Sulla fig. 7, nella parte della ghirlanda del capo che rimane come addossata al drappeggio del letto, e nel mantello che gira intorno al fianco destro, avvolge il femore destro e ricade sul femore sinistro, e tra i due ginocchi.

8) Sulla fig. 8, nella parte anteriore del *kekryphalos* e nei capelli della fronte; nelle due strisce parallele nere che rappresentano l'orlo del *kolpos* e il lembo inferiore del mantello ripiegato; nella parte ombreggiata della mano e della patera che essa regge, e del chitone sotto l'ascella; nelle pieghe discendenti verso destra, ed anche parzialmente a sinistra.

9) Sul tripode, nella striscia che segue l'orlo interno del bacino sovrapposto; nelle strisce parallele che racchiudono le parti baccellate dell'orlo superiore, della base e della corona media del sostegno; e nelle parti ombreggiate del contorno, in direzione dall'alto in basso, e dei tre piedi.

10) Sulla fig. 9, nel lembo interno dell'omero e nella parte ripiegata del gomito che ha tinte più chiare, nell'ombratura del mantello verso il tripode e in tre strisce che seguono la direzione delle pieghe del chitone dall'orlo del mantello in giù.

11) Sulla lira, su alcune sporgenze più illuminate dei corni; sulla parte anteriore della mano che tiene il plettro, e sul nastro pendente che lega la cassa della lira alla fig. 10.

12) Sulla fig. 10, nel profilo ombreggiato della faccia, del mento e del collo, sotto l'ascella e sulle parti opposte dal cinto, nella striscia nera che segue l'ombra del chitone sul pavimento e sul piede sinistro e sull'ombra sottostante.

Si potrebbe sospettare che questo lustro meno vivo sia opera di restauro; ma la cosa non si può affermare tanto leggermente, perchè un tal lustro non tocca le screpolature e gli scrostamenti riempiti di stucco e dipinti con nuovo colore, e bisognerebbe in ogni modo riconoscere, che screpolature e restauri sono avvenuti dopo l'applicazione del lustro. Vi sono invece alcuni particolari, oltre le screpolature e gli scrostamenti, che si distinguono dal resto del dipinto, perchè hanno superficie opaca e quasi sporgente. Tali sono:

1) Il serto verde della fig. 5. L'opacità però non si riferisce a tutto il serto in modo assoluto; essa, sulla tempia sinistra occupa soltanto il nucleo centrale del fogliame verde, che appare più diffuso. Si può quindi ammettere (cf. Meyer in Böttiger p. 209) che il verde del serto sia stato in massima parte rinfrescato.

2) Nella fig. 4 i tratti nerastri delle pieghe del mantello che pende fermato sulla colonnetta dal gomito sinistro, e un tratto del contorno del mantello sul fianco sinistro.

3) Nella fig. 6 la parte ombreggiata nera sotto l'orlo del mantello tirato sulla fronte, fra questa e il contorno esterno verso la fig. 5.

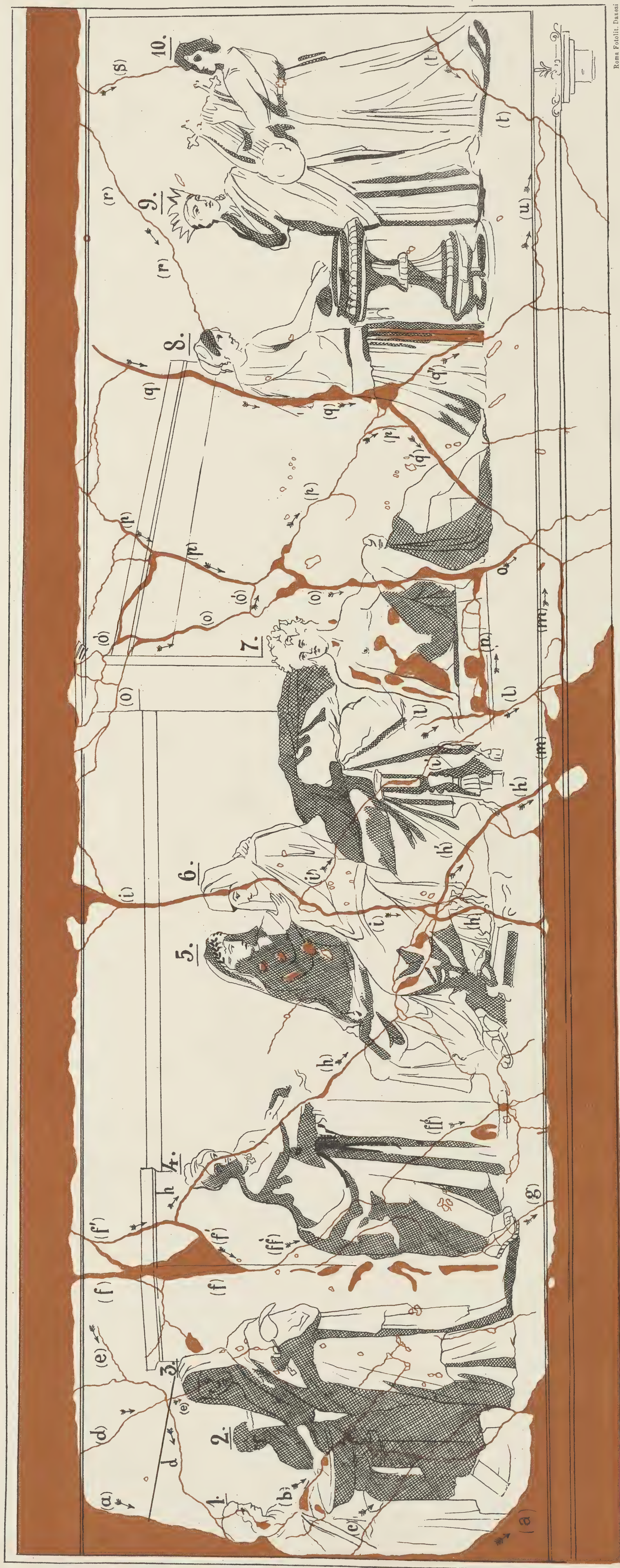
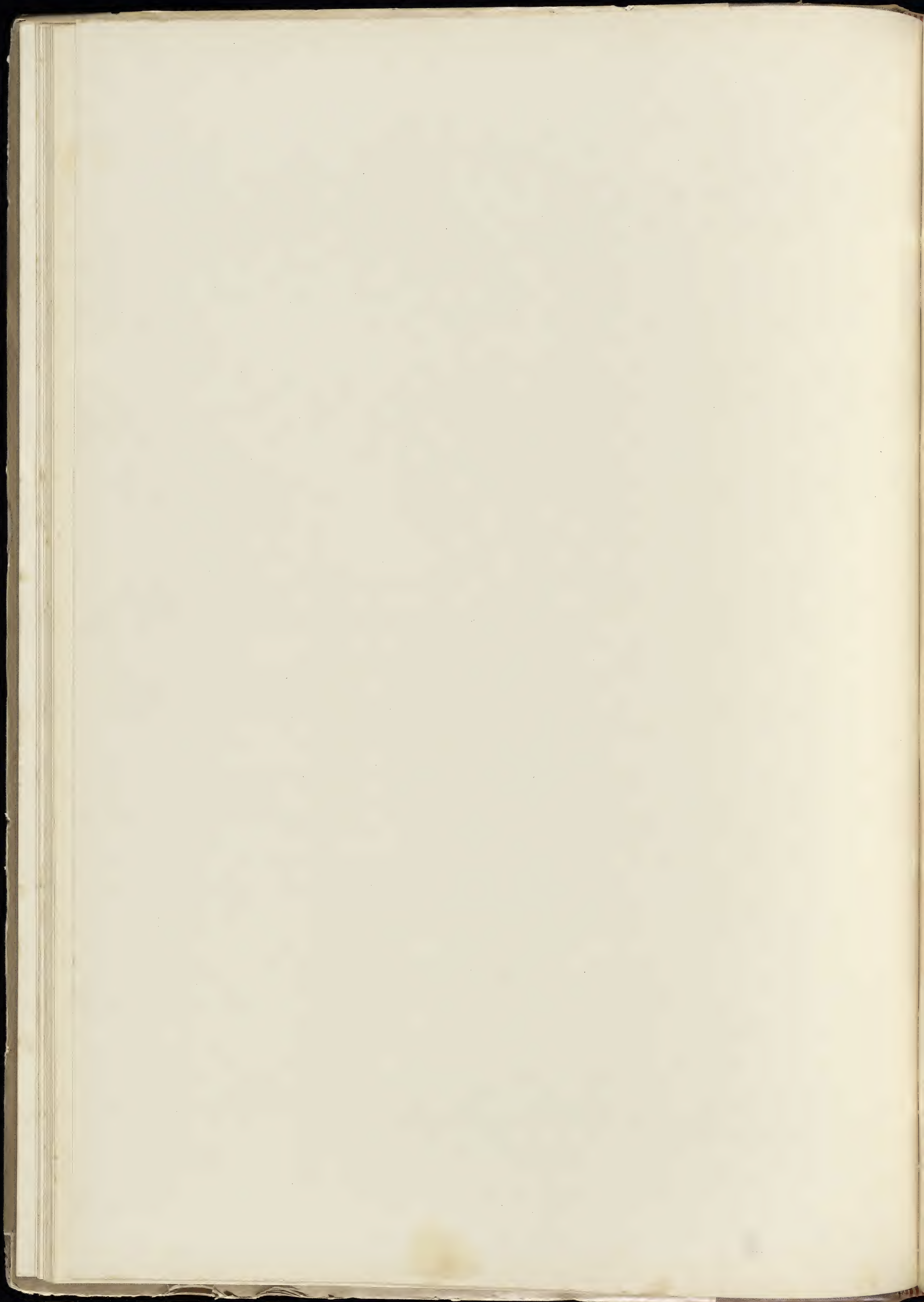
4) Nella fig. 9 alcune ciocche nere dei capelli sulla parte posteriore del capo e sulla nuca; la parte estrema del mantello sulla spalla destra; la fascia più nera del contorno inferiore del gomito destro; un tratto nero del contorno del mantello sopra e sotto l'orlo del tripode, un tratto nero verticale lungo il fianco sinistro fino al ginocchio, che rappresenta l'ombra d'un lembo pendente del mantello, proiettata sul chitone: la striscia nera dell'ombra del chitone proiettata sul pavimento verso la base del tripode; una piccola striscia nera fra il piede destro e il piede di mezzo del tripode.

Cap. IV. – Descrizione della pittura [2].

§ 9. Lo sfondo, il fregio e lo zoccolo: gruppo di sinistra. — § 10. Gruppo centrale e di destra.

§ 9. Lo sfondo del quadro è formato in gran parte da una parete di color violaceo-grigio (alquanto più chiaro nel tratto estremo di destra, in quello dietro le prime due figure e in quello dietro la quarta), la quale si svolge in tre membrature corrispondenti ai tre gruppi di figure che compongono la scena. Le due membrature a sinistra raffigurano evidentemente i due locali interni della casa, e la terza, che si ripiega a destra verso il fondo, indica il confine della casa coll'esterno; dove lo sguardo spazia libero senza alcuna

[1] Questo tratto brunastro, con molta probabilità, suggerì al Poussin le alture e la verdura da lui raffigurate nello scompartimento destro del suo quadro, e che altri più ardito introdusse nell'originale sulla fine del sec. XVIII, come si vede nella stampa del Seiffert e nella copia ad olio di casa Aldobrandini intorno alle quali vedi sopra p. 11; e questo stesso tratto, ricomparso al naturale col ripulimento di Domenico del Frate, fece credere al Biondi, e quindi anche al Böttiger (*Klein. Schrift.* II p. 246), che un'altra parete si stendesse nello sfondo dietro le due ultime figure.

[2] Per tutto questo capitolo vedi tav. I-VII e specialmente la tav. VIII.

prospettiva. Al di sopra della parete, su un pilastro che si stacca da essa fra la seconda e la terza membratura, si stende per tutta la lunghezza del quadro una cornice, chiusa in basso da una larga linea bruna alta un cm. che rappresenta in prospettiva la parte inferiore dell'architrave, e nel resto di color verdognolo, in gran parte modernamente rifatto (vedi sopra § 8).

Il pavimento ha tutto una tinta uniforme bruno-giallastra. Lo zoccolo è formato da una fascia di varî colori digradanti d'in su in giù dal bianco-cilestrino al violaceo e al nerastro, separati fra loro da linee sottili bianche e gialle [1], ed è sostenuto da un capitello rettangolare giallo con due abachi sottili, grigiastri, coronati da una palmetta e da due semplici ornati bianchi [2]. Ai due lati dell'abaco inferiore si vedono dipinti due chiodi: più evidente è quello di sinistra, da cui si stacca in linea discendente il capo di una verde ghirlanda [3], la quale avrà fregiato in giro tutte le pareti della camera da cui questa pittura fu tolta [4]. La piccolezza del capitello fa supporre che le colonne relative fossero a breve distanza fra loro; per cui probabilmente un altro di essi avrebbe potuto trovarsi più a sinistra sotto lo zoccolo del quadro, se questa parte non si fosse fin dal tempo della scoperta perduta.

La scena rappresentata nella pittura si compone di dieci figure, divise in tre gruppi.

Le tre figure del primo gruppo di sinistra stanno raccolte intorno ad un catino posto sopra una colonnetta grigio-violacea molto bassa, dalla quale pende innanzi un asciugatoio giallastro, mentre alla sua base è appoggiata un'assicella rettangolare. La prima di esse, coi capelli ravviati semplicemente sulla nuca, indossa chitone e mantello giallastri, e, sporgendo la mano destra, versa da una boccetta o tazza, confusamente espressa, qualche cosa nel catino, e intanto guarda attentamente, come in attesa di un cenno, la terza figura di fronte. Questa ha il viso rubicondo e un atteggiamento di grande compostezza; veste un chitone senza maniche giallo-chiaro, e un mantello biancastro, di cui ha tirato il lembo posteriore sul capo, tiene nella sinistra un ventaglio [5], come si vede altre volte nelle pitture [6] e in alcune figurine di terracotta [7], e stende la destra col palmo aperto nel catino per immergerla o per provare la temperatura dell'acqua: il ventaglio è di color rosso-scuro, colla punta rovesciata di color giallo. Coperta in parte da questa figura, vedesi la seconda di statura più bassa, col viso rubicondo, coi capelli corti spioventi sulla fronte e non ravviati in nessuna foggia, con chitone cilestrino confuso e mantello violaceo a screziature rossastre in basso, la quale sorregge un oggetto rettangolare giallo, che, a guisa di tela o drappo, sembra pendere da un regolo trasversale alquanto più largo e le arriva sino all'occhio sinistro, mentre coll'orlo laterale rasenta l'estremità del catino e scompare all'altezza presso a poco del fianco, dietro il mantello della terza figura (cf. Förster, p. 85 nota 21). Questa, coll'alta statura e coll'aspetto matronale, è la persona dominante del gruppo, e si vedono chiaramente dipendere da lei le altre due, che le stanno a lato e di fronte. Vedi tav. II.

§ 10. Nel gruppo centrale, limitato a sinistra da una parete che sporge obliquamente dal fondo e a destra da un pilastro, è rappresentata l'azione principale, che dà unità e vita a tutto il quadro. Il fondo è occupato dal letto drappeggiato di verde, con due guanciali, l'inferiore giallo e l'altro di sopra verde, e con una coperta gialla negligentemente rivoltata all'indietro sul guanciale superiore. Siede in mezzo sulla sponda del letto una giovane donna con bianco mantello, che le ricopre tutta la persona [8], eccetto il volto, un piccolo tratto della gola, un lembo inferiore del chitone grigio-violetto e la punta del piede sinistro sporgente con scarpa gialla sopra un largo sgabello: la mano destra sta nascosta sotto il mantello, e la sinistra, pur avvolta nel mantello, si appoggia al guanciale: la sua fronte è alquanto inclinata, lo sguardo fisso verso terra, e la persona, in atto stanco d'abbandono, volta leggermente a destra. Un'altra giovane figura femminile appare seminuda accanto a lei, col mantello grigio-violetto che le scende dal capo dietro le spalle e si raccoglie sul davanti intorno ai fianchi. Essa mostra sui capelli della fronte e delle tempie una verde corona di mirto, una collana al collo formata di bastoncini appiattiti all'estremità e fra loro congiunti [9], e un braccialetto simile alla mano destra: volge il busto e la testa verso la compagna, le recinge il collo col braccio sinistro, e stende innanzi la destra colla mano aperta nella direzione della faccia, con atteggiamento vivace, misto di comando e di tenerezza, quasi volesse prenderle il mento e costringerla ad incontrare il suo sguardo col proprio [10]. Il contrasto fra la timidità e l'indecisione della prima, e la dignità e la fermezza amorevole della seconda, è espresso con molta sobrietà e con grande efficacia di mezzi, e rapisce a primo tratto l'attenzione dello spettatore [11]: vedi tav. IV. Compiono degnamente la scena due figure, la quarta e la settima, la prima a sinistra e l'altra a destra del gruppo formato dalla quinta e dalla sesta.

---

[1] Intorno ai colori componenti questa striscia vedi GOETHE, *Briefe* XI p. 103.

[2] Inesatta perciò è la denominazione « ein mit Palmette gekröntes Volutencapitäl » usata dal Förster (p. 83).

[3] La prima e l'unica menzione, che finora siasi fatta di questo particolare dei chiodi e del capo di ghirlanda è nelle indicazioni che accompagnano la stampa di Luigi del Medico: vedi *Appen.* n. 15.

[4] Non credo che questa ghirlanda appartenga al « fragmento di alcune foglie di vite, che giravano come festoni intorno a detta historia » di cui parla lo Zuccaro; perchè la nostra doveva stendersi s o t t o e non i n t o r n o alla pittura. Sul valore cronologico di un tale elemento decorativo, come anche del capitello e dei chiodi, vedi appresso cap. VI § 15.

[5] Vedi l'articolo *flabellum* di G. FOUGÈRES in DAREMBERG e SAGLIO (II. 2 p. 2050), dove il ventaglio di questa figura è riprodotto come esempio della forma più anticamente usata nella Grecia.

[6] Simili sono il ventaglio e l'abbigliamento di una delle figure dello sfondo di una grande pittura murale rappresentante l'infanzia di Dioniso, trovata nella Farnesina, ed ora nel Museo Nazionale delle Terme in Roma: *Mon. Inst.* XII, tav. 20. Vedi anche p. es. *Museo Borbonico*, vol. X, tav. 41 e XIV, tav. 33; P. GUSMAN, tav. VII n. 3, e le figurine disegnate alle p. 347. 400. 409 ibid.

[7] In generale però il *flabellum* delle figurine di terracotta è meno oblungo. Vedi p. es. *Griechische Terracotten in Berliner Museum*, tav. 14 e 18; R. KEKULÉ, *Griechische Thonfiguren aus Tanagra*, tav. 1. 2. 8. 14; HEUZEY, *Les figurines antiques*, tav. 23. 25. 29. 30; FURTWÄNGLER, *Sammlung Sabouroff*, II, tav. LXXVI. LXXXV. XCIX. C. CI. CII. CIII. CIV. CXXXII (cf. l'introduzione al testo delle terrecotte p. 5); CARTAULT, tav. VII e VIII; DUMONT e CHAPLAIN II, tav. XIV. XVI. XXIII; e da ultimo F. WINTER, *Die Typen d. fig. Terr.* che riproduce con numerose aggiunte i tipi già elencati: vol. II, p. 12 n. 5. 6, p. 14 n. 1. 11, p. 22 n. 3, p. 23 n. 2. 5. 7, p. 24 n. 1, p. 25 n. 1, p. 33 n. 4. 6. 8, p. 36 n. 4. 6, p. 38 n. 2, p. 42 n. 1, p. 50 n. 1. 2. 4, p. 53 n. 1. 2, p. 54 n. 2. 6. 7. 8. 9, p. 56 n. 6. 7, p. 58 n. 12, p. 60 n. 6, p. 81 n. 2, p. 114 n. 6, p. 232 n. 6. – Questo oggetto ebbe dai vecchi commentatori le più bizzarre interpretazioni. Chi lo disse il fuoco col quale s'accoglieva la sposa presso i Romani (*Appendice* n. 4); chi uno strigile (Bellori nelle indicazioni annesse alla stampa del Bartoli: fig. 9 p. 9, e PISTOLESI, *Vat. ill.* III p. 100); chi uno strigile o un coltello (PIGNORI, vedi lettera citata sopra a p. 3); chi un cucchiaio (indicazioni aggiunte alla stampa di Luigi del Medico, *Appendice* n. 15).

[8] Questo mantello non è affatto sottile, come descrive (p. 84) il FÖRSTER, tratto forse in errore dalle stampe del Bartoli e del Seiffert, che lo rappresentano quasi trasparente: si comprende facilmente ch'esso non può essere l'unico indumento della donna, la quale avrà portato, immediatamente sopra la persona, il chitone consueto.

[9] Erra per questo riguardo il FÖRSTER (l. c.), che nega l'esistenza della collana già avvertita dal BIONDI (p. 153).

[10] Questa figura appare molto diversa dal vero nelle stampe, alcune delle quali (quella p. es. di B. Capitelli, fig. 2 e 3 a p. 6, e quella che accompagna l'illustrazione del Pignori, fig. 6 a p. 7) le dànno forme piuttosto virili, e le altre maggior grossezza di membra, maggior inclinazione del busto, e in tutto minor nobiltà.

[11] Si comprende facilmente da ciò, come una volta creato questo gruppo, esso abbia incontrato molta fortuna, ed avute riproduzioni e imitazioni non poche tra pittori e coroplasti nelle così dette scene di κλίνη. Vedi più innanzi capo VI § 17.

La quarta, affatto nuda nella parte superiore del corpo, ha un mantello verde avvolto ai fianchi e sorretto in parte da piccoli nastri gialli che si vedono passare sulla spalla destra e scendere attraverso il petto; e, appoggiata col gomito e coll'avambraccio sinistro ad una colonnina grigio-violacea, alquanto più alta e più sottile di quella del primo gruppo, sta rivolta verso il letto: ha i capelli avvolti da un doppio giro di benda di color grigio, porta una collana con pendagli non a forma di cuore, come appare in quasi tutte le stampe, e come li descrive il Förster (p. 84), ma a forma di uncini o di *S*, e braccialetti alle mani, l'una delle quali, la sinistra, regge dal di sotto una conchiglia, mentre la destra versa da un bianco alabastro qualche unguento [1]: vedi tav. III. In corrispondenza a questa figura, dall'altro lato del gruppo, sopra una larga base rettangolare violacea che rappresenta forse la soglia della stanza, sta seduto un giovane vigoroso di colore abbronzato. Egli si tiene appoggiato col braccio teso e col palmo della mano destra alla soglia, colla schiena al dorso del letto, e colla mano sinistra stringe il ginocchio destro, mentre la testa e lo sguardo volgono energicamente a destra nella direzione del gruppo centrale: ha i capelli cinti da una ghirlanda di edera con fiori gialli e rossastri tenuti insieme da un nastro giallo attorcigliato [2], e i fianchi avvolti negligentemente nel mantello rosso-scuro. Se la quarta e la sesta figura appaiono la parte muta di tutta la scena, questa e la quinta ne sono la parte viva e parlante, e l'artista ha saputo egregiamente rappresentarle [3].

Rimane il terzo gruppo di destra. Come nel primo di sinistra si hanno tre figure raccolte intorno ad un oggetto centrale, così anche qui sono tre figure disposte intorno ad un tripode, con ricco sostegno baccellato di color giallo-scuro, sul quale posa un bacino, che può interpretarsi per un'ara o per un braciere di bronzo dorato, preparato per bruciarvi dei profumi (*θυμιατήριον*). La prima figura a sinistra del gruppo, l'ottava di tutto il quadro, volgendo le spalle allo spettatore, ma colla faccia di profilo e chinata sul tripode, tiene colla destra dal sotto in su un oggetto piatto a foggia di patera [4], dal quale versa forse qualche essenza odorosa. Essa porta un doppio chitone dorico grigio-chiaro, ed un mantello color giallognolo, che le passa sulla spalla sinistra e sotto la destra, e non cade liberamente come nelle altre fig. 3. 6. 9 sul resto della persona, ma, raccolto e sollevato forse sul braccio sinistro che non si vede, gira coll'orlo inferiore orizzontalmente intorno alla cintura alquanto più in su dell'orlo del risvolto (*κόλπος*) del chitone [5]: i suoi capelli sono raccolti in una specie di cuffia (*κεκρύφαλος*) verde-gialla [6], in modo però che una piccola ciocca di essi ne sfugge e pende sopra le spalle, e dall'orecchio destro visibile pende un orecchino a forma di disco. Delle figure nona e decima ritte di fronte a lei dall'altro lato del tripode, la nona porta una corona di foglie bianche appuntate a guisa di raggi [7], un chitone bruno-cilestrino e un mantello rosso-scuro che le attraversa la persona passando sopra la spalla sinistra; la faccia è volta leggermente a sinistra, la mano destra sporge dal mantello con tre dita ed è ripiegata in su verso il collo, mentre la sinistra rimane coperta [8]: l'altra figura, l'ultima del quadro e la più leggiadra di tutte nelle movenze (vedi tav. VI), colla persona volta verso la compagna, col busto leggermente rovesciato all'indietro e colla testa verso lo spettatore, ha i capelli annodati sulla nuca e ornati sulla fronte e sulle tempie da un serto d'oro [9], veste un chitone con maniche di color bianco-grigio e con qualche leggiera striscia di giallo, stretto sui fianchi da un cinto giallo [10]. Porta appesa a tracolla, con nastro rosso-bruno, una lira di sette corde [11], ch'essa va toccando colle dita della sinistra sul davanti presso il giogo, e dietro più in basso col plettro: il giogo, i bracci e l'orlo della cassa sono di color giallo, cioè dorati.

Cap. V. – Significato della rappresentazione.

§ 11. Scena nuziale: matrimonio umano artisticamente idealizzato. — § 12. Interpretazione comune del gruppo centrale, e nuova interpretazione di C. Robert. — § 13. Significato del gruppo di destra. — § 14. Del gruppo di sinistra.

§ 11. L'azione dei tre gruppi e delle varie figure descritte, nell'atteggiamento e nell'espressione loro propria, dimostra che il soggetto della pittura è una scena nuziale. Tale è l'interpretazione che ne diedero i primi che la studiarono, dai quali le venne il nome di *Nozze Aldobrandine*, e tale essa rimane essenzialmente tuttora. 'Sposalitio de gli Romani antighi' la disse A. van Dyck nelle note manoscritte apposte allo schizzo di cui sopra (vedi sopra p. 5 fig. 1), nè diversamente l'intese il Rubens (*Appendice* n. 1); l'Holste, in una lettera al Peiresc, vi ravvisò un rito nuziale (*Appendice* n. 3 *a*), mentre in un'altra posteriore stette incerto fra un 'nuptiale sacrum' e una 'comessatio' (*Appendice* n. 3 *c*); l'anonimo autore (Aleandro?) della *Copia d'una antichissima pittura* (*Appendice* n. 4) la descrisse come scena romana, e propose qual titolo per un'iscrizione 'Rei nuptialis argumentum' titolo che ritorna inciso nella stampa minore del Capitelli (vedi sopra p. 6 fig. 3); la *Nota delli Musei* ecc. (p. 61) la chiamò semplicemente 'Storia nuptiale'; il Bellori (p. 16) 'pictura quae novae nuptae seu sponsae lavacrum refert', e, nelle indicazioni apposte alla stampa del Bartoli 'nova nupta in geniali thalamo'; e così pure il Sandrart (tav. JJ e KK), il

[1] A questa figura si riferisce probabilmente E. Quirino Visconti descrivendo un bassorilievo del Louvre, quando paragona una delle donne del gruppo, Venere o Teti, ad una delle figure delle *Nozze* (*Opere varie* IV p. 6); ma il tipo che più si avvicina al nostro è quello della così detta Polimnia del Museo di Berlino, che s'incontra primieramente nella base delle Muse di Alicarnasso, quindi nel bassorilievo di Archelao, ecc. Vedi Roscher II, 2 p. 3263 e sgg. e Watzinger, *Das Relief d. Arch.* p. 4 e sgg.

[2] Per questo riguardo è nel vero la stampa di Luigi del Medico, non il Förster (l. c.) il quale nega l'esistenza del nastro.

[3] A ragione il Förster (p. 84) chiama questa settima figura « die gelungenste Figur des ganzen Bildes », mentre nelle stampe e nelle incisioni, eccettuate quelle di Luigi del Medico e la copia del Rocchi, essa è forse quella che meno fedelmente riproduce l'impressione dell'originale. Per questo rispetto anche le piccole fotografie pubblicate finora riescono affatto insufficienti. Vedi specialmente la nostra tav. V.

[4] Non può essere il coperchio, perchè troppo piccolo in paragone dell'apertura del bacino: cf. Förster p. 85 nota 25 e Robert, *die Ald. Hochz:* p. 659.

[5] Cf. Förster (p. 85 e nota 24). Per la direzione orizzontale dei due orli inferiori del *κόλπος* e del mantello cf. le *Muse Chigiane* (la quarta Musa e Mnemosine) illustrate da E. Petersen in *Röm. Mitteil.* 1893, p. 73 e sg. e tav. II-III e le così dette *pleureuses* dell'ipogeo di Sidone (specialmente la fig. 3 delle tav. VII e VIII) pubblicate da Hamdy Bey - Th. Reinach.

[6] È la copertura femminile del capo più in uso nell'Attica verso la metà del V sec. Vedi l'articolo *Kekryphalos* in Daremberg e Saglio III. 1 p. 812 e sgg., e in Baumeister, II p. 791 e sg. - Cf. Förster, p. 85.

[7] Intorno a questa corona vedi più innanzi nel capo seg. p. 21 e nota 4.

[8] Il Förster (p. 85) fu tratto in inganno dalla stampa del Seiffert, quando asserì che la mano sinistra di questa figura sorregge il fondo della lira, mentre più sopra (p. 82) aveva riconosciuto in essa un'audace interpolazione. Vedi in proposito la narrazione del Biondi p. 152 e *App.* n. 13.

[9] Così direi col Gerhard (p. 15) allontanandomi anche qui dal Förster (p. 86 nota 27) che vi ravvisa una specie di fazzoletto giallo punteggiato di rosso. Cf. O. Bie, p. 40 nota 3.

[10] Il Förster (ibid.) vede su questa figura un « Aermel-chiton » bianco con strisce gialle « den ein gelber Chiton an den Hüften zusammenhält ». Per quanto io scorgo, essa invece porta soltanto un chitone con maniche « Aermel-chiton », e le strie gialle interrotte che si vedono sui fianchi e altrove, p. es. sulle spalle e sulle maniche, appartengono al medesimo abito.

[11] Notisi la forma di questa lira, la quale, colla cassa, che sembra formata da un disco intero (l'originario guscio di tartaruga), e coi bracci simili a corni di capra, riproduce il tipo primitivo della lira. Vedi l'articolo *Lyra* di Th. Reinach in Daremberg e Saglio, III. 2 p. 1438 e sgg.

Gronovio (VIII tav. *a*, p. 1303) il Montfaucon (*Antiquité expliquée*, III tav. 129) ecc.; il Richardson (III parte 2ª, p. 577) 'le mariage d'Aldobrandini'; il Caylus (III p. 110) e il d'Agincourt (II, *Peinture*, p. 13) 'nôce Aldobrandine' [1]; l'Ottaviani 'nova nupta in geniali toro' (vedi sopra p. 11 fig. 12); e tutti ne spiegarono i particolari con esempi e costumanze romane.

Altri per di più vollero vedervi rappresentato un matrimonio speciale. Primo il Pignori credette scorgervi le nozze di Stella e Violentilla [2] cantate da Stazio (*Silvae*, I. 2), e più tardi il Biondi (p. 147), a cui si accosta il Guattani (*Pitt. comp.* p. 242), le nozze di Manlio e Giulia celebrate da Catullo (*Carm.* LXI); ma questa, come le altre opinioni accennate, fu dal Winckelmann abbandonata, ed alla luce dei moderni studi d'arte e di storia prevalse quella, che è ormai sentenza generale [3], che qui si tratta di una pittura nuziale d'origine e d'ispirazione greca. Ma come per la scena nuziale romana si fecero designazioni letterarie determinate, così per la greca si diedero altre particolari spiegazioni tratte dal campo della mitologia e della storia. Winckelmann (*Mon. ined.* p. 60 e 152) vi ravvisò le nozze di Teti e di Peleo [4], Ennio Quirino Visconti quelle di Dioniso e di Arianna (*Appendice* n. 7), il Böttiger (p. 62) non era alieno dall'eguale interpretazione, il Gerhard (p. 12 e nota * in fine) pensava piuttosto a Paride ed Elena, il Braun (p. 616 e 839) a Dioniso e Cora; ma, come osserva già a proposito il Förster (p. 86), per tali designazioni manca qualsiasi dato caratteristico, chè anzi l'analisi dei monumenti citati a prova dai singoli autori contraddice ai loro speciali riferimenti. Più volte p. es. le nozze di Teti e Peleo sono rappresentate nei monumenti; ma il loro significato è indicato sempre chiaramente dalle divinità celesti e marine che intervengono e dai loro simboli (Zoega, I, p. 249 e sg.), divinità e simboli qui interamente omessi. Per un matrimonio di Dioniso e Arianna o Cora è citata la ghirlanda di pampini che fregiava in giro l'affresco, e la corona di pampini della settima figura, nella quale il Pignori vedeva Dioniso e i più, comunemente, lo sposo. Ma la ghirlanda di pampini intorno, non è altro che un motivo ornamentale (vedi appresso cap. VI § 15), e la corona nei capelli del supposto Dioniso o sposo non è di pampini, ma di edera. Il Braun appoggia la sua ipotesi ad un bassorilievo del *puteal* di Villa Albani, in cui sarebbe espresso il matrimonio di Cora e Dioniso (Zoega, II, p. 227 e tav. 96); ma l'esame delle singole figure esclude una tale interpretazione, e tutto induce a credere, che ivi si abbia una rappresentazione relativa ai miti eleusini (Helbig, *Führer* II p. 4 n. 755). E non può essere nemmeno il caso di Elena persuasa da Afrodite a darsi a Paride (Gerhard l. c.), per l'intonazione ideale e pura della scena, e perchè mancano i distintivi proprî delle persone, o nei loro attributi (berretti frigi, calzari, spade, lance), od anche nei nomi, come è in altre rappresentazioni di quel soggetto (Förster, p. 87 e nota 34). I più, considerando questa pittura, come un vero quadro assolutamente isolato, avente un soggetto proprio, e tenuto fin dall'antichità in pregio, hanno creduto dovervi cercare una scena mitologica o storica, la quale avesse singolarmente eccitata la fantasia creatrice d'un pittore di genio. Ora, da un lato, la forma oblunga della pittura e una certa qual negligenza di esecuzione, dall'altro la ghirlanda di pampini intorno, il capitello coi due chiodi e coi festoni di cui si hanno tracce presso l'estremità destra, dimostrano che qui si ha un frammento di pittura murale semplicemente decorativa; e, facendo un passo più in là, si può supporre di aver dinanzi non la grande pittura centrale di una parete, ma una di quelle che, con dimensioni minori sostenute da sottili colonnine, legate fra loro da ghirlande e da festoni di fiori, ne fregiavano la zona superiore, e spesso rappresentavano scene della vita comune [5]. Data perciò l'assenza di qualsiasi attributo caratteristico e di qualsiasi nome, e dato il genere decorativo della pittura, la conclusione più ragionevole si è che il soggetto rappresentato è un matrimonio umano artisticamente idealizzato [6].

Esso però non è una festa nuziale riprodotta in tutte le sue fasi, e non è nemmeno una fase sola della festa [7].

La sposa, avvolta nel mantello bianco, uno dei colori proprî dell'abito nuziale nel costume greco del V e IV secolo [8], siede sulla sponda del letto col capo inclinato e lo sguardo al suolo, come chi non sa fare nè dire alcuna cosa. Sta alla sua destra una giovane donna seminuda con un serto di mirto nelle chiome, che le ha girata la sinistra dietro le spalle, e le parla in atto amorevole di preghiera e di comando. Di fronte a queste due figure, un'altra donna nuda dalla cintola in su, versa nella conchiglia qualche unguento odoroso, mentre contemplando attentamente il gruppo di fronte, par che aspetti l'esito del loro colloquio. Dall'altra parte a destra, sopra un largo plinto quadrato (probabilmente la soglia della camera) una figura virile quasi tutta nuda, si abbandona colle spalle alla testata del letto, e sorreggendosi sul braccio destro, con mossa energica del capo, volge l'occhio attento verso destra come in attesa d'un cenno o d'una apparizione.

---

[1] La stessa dicitura è ancora in D'AGINCOURT III (*Peinture*) *Tabl. d. Planches* p. 1 n. 6 (correggi sopra p. 2 nota 4 l'errore di citazione).

[2] Per errore il FÖRSTER (p. 86) attribuisce al PIGNORI e al BRAUN insieme l'interpretazione di Dioniso e Cora.

[3] A. ROSSBACH (*Röm. Hochz. und Ehedenkmäler* (p. 1): « Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit ist eine ideal freie Composition in durchaus griechischem Geiste, und muss daher, ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung bleiben ». Cf. dello stesso a. *Untersuchungen üb. d. röm. Ehe*, p. 389.

[4] Col WINCKELMANN concorda nell'interpretazione l'ab. Rive; vedi BARTOLI, *Recueil de peintures antiques* ecc. tom. II p. 44 e sg.

[5] Vedi p. es. gli affreschi del tablino della così detta casa di Livia sul Palatino (*Mon. Inst.* XI, tav. 22 e 23, ed A. MAU, *Ann. Inst.* 1880 p. 136-49), quelli della Farnesina, ora nel Museo Nazionale delle Terme (*Mon. Inst.* XII, tav. 5. 8. 19; e *Ann. Inst.* 1884, p. 307-322; 1885, p. 302-318) raccolti e nuovamente illustrati da LESSING-MAU (*Wand u. Deckenschmuck eines röm. Hauses*). A guisa di fregio nella zona superiore delle pareti erano collocate, anche le pitture dell'*Odissea* pubblicate in questo medesimo volume e quelle scoperte sull'Esquilino nel 1875, ora nel Museo delle Terme (E. BRIZIO p. 9-24 e tav. 2ª; C. ROBERT, *Ann. Inst.* 1878 p. 235 e sg. e *Mon. Inst.* X tav. 60. 60-*a*).

[6] Il NIBBY, *Roma nell'anno 1838* (II p. 244) scrive: « In tanta discrepanza d'opinioni, e non si scorgendo nell'opera cosa alcuna che con sicurezza ne indichi il soggetto è savio partito credere coi più avveduti, che il dipinto contenga una familiare rappresentanza risguardante le persone che abitavano anticamente la casa dove fu rinvenuta ».

[7] Dato il genere decorativo della pittura, si può immaginare che le altre fasi della cerimonia nuziale, specialmente la *lutroforia* e la *νυμφαγωγια* fossero dipinte sul resto della parete o sulle altre pareti della medesima camera. Parecchie di tali scene sono riprodotte nelle pitture vascolari. Vedi in proposito O. JAHN, *Beschr. d. Vas.* p. CLXVIII; O. BENNDORF, *Wiener Vorlegeblätter* tav. VIII; e le scene riprodotte in DAREMBERG SAGLIO III 2, p. 1649 e sgg. Rimando chi volesse notizie particolari sullo svolgimento delle cerimonie nuziali presso i Greci a BECKER-GÖLL (*Charicles* III p. 366 e sgg.), ai manuali dell'HERMANN-BLUMMER (IV³ p. 268 e sgg.), di I. MÜLLER (IV. 2, p. 146 e sgg.), e all'articolo di Ch. Lécrivain in DAREMBERG-SAGLIO, l. cit.

[8] È bianco anche l'abito della sposa figurata sul lekythos illustrato dal BRUECKNER, *Ἀνακαλυπτήρια* p. 10 e tav. II. Anche in EURIPIDE (*Alceste*, 931-2) Admeto, richiamando alla memoria il giorno delle nozze, riflette mestamente:

νύν δ'ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος,
λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοί...

Il velo nuziale della nostra sposa e questi versi, come fu avvertito da P. STICOTTI (p. 182), s'illustrano a vicenda. Cf. in proposito BÖTTIGER p. 83 e p. 128, nota 11; BIONDI p. 141-2; GERHARD p. 13; BECKER-GÖLL, III p. 374. WINCKELMANN (*Versuch einer Allegorie* p. 142) nota pure il color bianco del mantello come un'eccezione « wider die Gewonheit der Griechen, wo Braut und Bräutigam gefärbte Kleider trugen, wie Suidas aus dem Aristophanes bemerket ». Dal diverso tenore delle testimonianze si deve concludere che una regola fissa pel colore non esisteva; quello che rimane certo è che il bianco dovette essere uno dei preferiti.

§ 12. Queste quattro figure condotte con tocchi netti e vigorosi, veramente magistrali, che formano col letto il nucleo centrale della pittura, secondo l'interpretazione comune, rappresenterebbero la camera nuziale nel momento in cui per la prima volta la sposa si svela nell'intimità allo sposo [1]. Le due figure femminili a sinistra sarebbero Afrodite [2], che cerca di vincere le ultime ritrosie della sposa, e una delle Chariti sua compagna, o *Peitho* [3], che si prepara a cospargerla d'unguenti: due figure le quali starebbero qui, non come personaggi accessorî, ma come la rappresentazione idealizzata della *νυμφεύτρια* (la *pronuba* dei Latini che accompagnava nel talamo la sposa), e dell'*ἀλείπτρια*, colei che somministrando gli unguenti odorosi simboleggia la grazia – *χάρις* – che deve incatenare l'animo del marito [4]; e la quarta figura, quella virile a destra dall'altra parte, sarebbe lo sposo, che aspetta con impazienza il cenno della *νυμφεύτρια* per entrare.

Qualche voce discordante da questa spiegazione comune [5], sorse nei primi studî dedicati alla pittura subito dopo la scoperta, ed ebbe per fondamento l'errata supposizione che al posto di Afrodite nella quinta figura si dovesse scorgere un uomo, cioè lo sposo; e però il Pignori (l. c.) vede nella settima figura Bacco il quale *humano semini praeerat ex D. Augustino (Lib. VI de Civ. Dei Cap. IX et Lib. VII Cap. II)*; l'anonimo autore della *Copia d'una antichissima Pittura* (*Appendice* n. 4) inclina a credere ch'essa rappresenti « il *Genio della Sposa* invocato già, et invitato ad entrar nel thalamo, et accostarsi al letto maritale con solenni preghiere »; l'Holste, (*Appendice* n. 3 *c*) accennata l'ipotesi di taluni che vi raffiguravano Imeneo, mette innanzi la propria, secondo la quale essa sarebbe Como: « nam quod figuram humi procumbentem et lectuli pedi applicitam *Hymenaeum esse volunt*, nullam ego rationem video cur non *Comum* pari vel meliori ratione esse existimem ». Ma dal Bellori in poi, fino agli ultimi anni, tutti i commentatori si accordano nel riconoscere nella quinta figura una *pronuba* o *Afrodite*, e nella settima lo sposo.

Il primo tra i moderni, che abbia pubblicamente manifestato un diverso avviso sul significato della settima figura non solo, ma di tutto il gruppo e, per conseguenza, di tutta la scena rappresentata nel quadro, è, per quanto io so, C. Robert. Posto per base, come da tutti ormai si ammette, che il matrimonio rappresentato è un matrimonio greco, egli osserva: che nessuna testimonianza prova che la sposa entrasse nel talamo prima del marito, mentre nelle rappresentazioni dell'arrivo del corteo alla casa dello sposo questi appare in atto di condur per mano la sposa [6], e che inoltre il costume del supposto marito contrasta con quello degli attori umani della scena, i quali si vedono nell'abito ordinario della vita, mentr'egli, col mantello abbandonato sui fianchi, mostra una nudità propria d'un dio o d'un eroe. « Solo il falso presupposto », egli scrive (*Aldobr. Hochz.* p. 658) « che nella pittura non debba mancare lo sposo accanto alla sposa, ha fatto misconoscere la manifesta circostanza, per la quale questo giovane nudo ed abbronzato, assai più vicino all'adolescenza che alla maturità, appartiene come Afrodite e Charis alla medesima cerchia di figure divine. Occorre appena dire che egli è Imeneo, a cui specialmente convengono anche il serto di edera e di fiori ». Egli attende sulla soglia la sposa, che, già abbigliata per la festa, s'indugia nella sua cameretta della casa paterna [7].

È questa essenzialmente la nuova spiegazione del Robert accolta in seguito anche da W. Amelung (p. 326 e sg.), e però la scena riprodotta non deve credersi l'ultima della festa; ma quella che precede la *νυμφαγωγία*, cioè l'andata della sposa con tutto il corteo nuziale alla casa della sposo. Lo scompartimento centrale del quadro non raffigura il talamo, ma la stanza della casa paterna, dove la sposa ha passato fanciulla la sua prima giovinezza, dove ogni oggetto ha un significato ed una voce particolare per lei, e mille care memorie le si affacciano al pensiero e le fanno tenera violenza per trattenerla; ed ecco allora, che, per riscuoterla dallo sgomento e per confortarla, appaiono intorno a lei Afrodite e Peitho simboleggianti l'amore e la grazia, mentre di fuori sulla soglia siede Imeneo, lo sposo ideale della leggenda ateniese, che guarda fiso con aria, più che d'impazienza, di dolce malinconia, verso la porta in attesa d'un cenno o d'una figura nota, per tosto alzarsi e mettersi (come *προηγητής*) alla testa del corteo (*πομπή*). L'espressione e le mosse delle figure che compongono il gruppo si adattano perfettamente al momento descritto e spira da tutta la scena il profumo d'un sentimento più delicato e più fine. Resta a vedere, se in relazione con questo gruppo principale si possono spiegare anche gli altri.

§ 13. I due gruppi laterali ricordano parti diverse della casa e momenti diversi dell'azione; ma, come gruppi accessori, non hanno

---

[1] Questo momento è rappresentato più volte su piccoli vasi (ariballi, lekythoi ecc.) destinati forse ad esser parte degli *ἀνακαλυπτήρια*: vedi BRUECKNER, *Ἀνακαλυπτήρια*.

[2] Il FÖRSTER (p. 87) vede in questa figura *Peitho*, la quale tiene il posto che nella scena reale avrebbe avuto la *νυμφεύτρια*, ed era venerata insieme ad altra divinità detta *Παρήγορος* a Megara nel tempio di Afrodite (PAUSANIA, I 43. 6). Come figlia e compagna di Afrodite, ha ornata la fronte di foglie di mirto, ed è nominata fra le divinità principali delle nozze con Zeus, Era, Afrodite, Artemis (PLUTARCO, *Quaest. Rom.* II). Cfr. E. PETERSEN, *Röm. Mitteil.* 1892 p. 59 e sgg.

[3] *Peitho* si trova qualche volta raffigurata in atto di versare unguenti dall'*alabastro;* vedi O. JANH, *Peitho* p. 25 e BRAUN p. 840. Nella nota 106 a p. 25 O. JAHN cita F. CREUZER, *Aldob. Hochz.* p. 42 e sgg.; ma le ricerche fatte per rintracciare questa pubblicazione (ricerche nelle quali mi fu prezioso l'aiuto del prof. F. von Duhn e del dr. G. Herbig, a cui rendo qui le dovute grazie) mi hanno persuaso, che un'opera del Creuzer di questo titolo non ha mai esistito, e che O. Jahn scambiò Creuzer con Böttiger. Cfr. BÖTTIGER p. 42 e sgg.

[4] Che vi fosse una donna, la quale nelle cerimonie nuziali avesse particolarmente l'ufficio di *ἀλείπτρια*, non è provato dai testi; esso pare fosse affidato alla *νυμφεύτρια* (ARISTOFANE, *Achar.* 1056 e sgg.) e in via ordinaria sarà stato attribuito ad alcuna delle amiche o delle donne appartenenti alla famiglia, rappresentata qui da una delle *Charites* compagne di Afrodite. Circa l'uso degli unguenti e delle essenze odorose vedi FÖRSTER p. 87 e SCHMIDT, p. 36 e sg.

[5] È quella accettata generalmente: vedi p. es. i passi più volte citati di Bellori, Sandrart, Montfaucon, D'Agincourt, Böttiger, Biondi, Guattani, Müller-Wieseler (nel testo esplicativo della tav. XLIII n. 205), Förster, Helbig (*Führer*), E. Petersen (*v. a. Rom.* p. 132), e da ultimo ancora Ch. Lécrivain (DAREMBERG-SAGLIO III, 2, p. 1652) e F. Winter *(Ald. Hoch.* in *Das Museum)*.

[6] O. BENNDORF, *Wiener Vorlegeblätter*, tav. VIII n. 1 e 7.

[7] Vedi intorno all'abito e agli attributi d'Imeneo SCHMIDT p. 38 e sgg., 57 e sgg. nota 2; e ROSCHER I. 2, p. 2803 e sg. È vero che questo Imeneo non reca l'attributo caratteristico della face, che, oltre la corona, gli dànno i poeti, e che si vede p. es. nella pittura pompeiana della casa del Meleagro (HELBIG, *Campanische Wandgemälde*, n. 855); ma va notato: che questo attributo compare in autori e monumenti d'età relativamente recenti (dopo Alessandro); che dell'Imeneo di Ezione non si dice che avesse attributi, e la descrizione di Luciano (*Herodotus*, 5 e 6) non è scarsa di particolari (ivi anzi la face è attribuita ad Efestione); e che in generale la moltiplicità degli attributi speciali per divinità e personaggi è carattere dei periodi seriori dell'arte; mentre il nostro quadro risale ad un archetipo probabilmente anteriore al periodo ellenistico.

Tale era apparsa l'interpretazione più probabile a chi scrive queste pagine, prima ancora di conoscere la geniale spiegazione del Robert. Un'ulteriore difficoltà ad ammettere l'opinione comune derivava anche dalla posizione del supposto sposo rispetto al luogo e all'azione rappresentata dal terzo gruppo di destra; cioè della quasi assoluta sua nudità in luogo aperto, dinanzi alle fanciulle della pompa nuziale, e nel tempo nel quale, intonandosi l'epitalamio, egli avrebbe dovuto trovarsi già nel talamo. Richiamando perciò quei versi di STAZIO (*Silvae* I. 2. 237 e sgg.) in cui il poeta enumera le divinità che assistono all'epilogo della festa, si notava che la posizione ivi attribuita ad Imeneo

> .... *iamdudum poste reclinis*
> *quaerit Hymen thalamis intactum dicere carmen*,

corrisponde esattamente a quella della settima figura delle *Nozze*, e si concludeva che egli comparirebbe logicamente nella scena come il genio delle nozze che sta alla guardia del talamo e vi rimane finchè la festa è compiuta. Vedi *Atti dell'Accad. Pont. d'Arch.:* serie 2ª vol. VIII, *Lettura del 20 marzo*, 1902 p. 207 nota 4.

chiarezza di contenuto e di espressione pari al gruppo centrale. A destra si va preparando la pompa nuziale, e le tre fanciulle insieme raccolte aspettano la comparsa della sposa per avviarsi. È l'ora del tramonto, l'*ἑσπέρα ἱκανή* indicata da Fozio (*Lex.* ζεῦγος ἡμιονικόν), a cui rispondono i noti versi di Catullo:

> Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
> expectata diu vix tandem lumina tollit.
> Surgere iam tempus; iam pinguis linquere mensas,
> iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.
> Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee! [1]

La prima delle donzelle a sinistra è in atto di versare [2] nel *θυμιατήριον* qualche essenza odorosa o vino propiziatorio [3]: l'ultima a destra va tasteggiando sulla lira, per evocar forse qualche motivo prediletto; e quella di mezzo, cinto il capo di una corona di foglie appuntate a guisa di raggi [4], pare aspetti una nota stabilita per accompagnare col canto il suono della lira. Ma sono esse tre Muse [5], oppure le amiche della sposa (Biondi p. 137 e Förster p. 88) che, dopo aver preso parte al banchetto, si preparano a seguire la pompa nuziale cantando l'imeneo? Il Robert (*Aldob. Hochz.* p. 659) nega che la decima figura sia un'amica della sposa; ma, pel fatto che non porta il manto, e per un certo non so che di civettuolo nell'atteggiamento della persona e nell'espressione del viso, pensa che s'abbia a scorgere in essa un'ancella suonatrice di professione. Parimenti ancella sarebbe l'ottava figura, la quale, secondo la sua interpretazione, toglie il coperchio dal vaso di bronzo (vedi sopra cap. IV § 10), mentre la nona, dalla corona di foglie di palma, dall'aspetto maestoso e dal tratto signorile, sarebbe sicuramente la *νυμφεύτρια*.

Non mancano argomenti in sostegno delle une e delle altre ipotesi; ma nessuno è di tal peso che possa indurre a sceglierne e seguirne una senza esitanza. Tuttavia, ammesso che il matrimonio rappresentato è un matrimonio umano, si può osservare che diventa non necessario e, direi quasi, eccessivo estendere il carattere simbolico, oltre che alle figure complementari del gruppo centrale, anche alle altre dei gruppi laterali; laddove pare che l'artista abbia voluto espressamente distinguere la scena di mezzo dalle altre, e rappresentare in queste il succedersi delle pratiche d'uso comune nelle realtà della vita. D'altra parte le ragioni dell'abito e del portamento addotte dal Robert non sono così evidenti che si debba ammettere senz'altro che l'ottava e la decima figura siano ancelle; onde più probabile ancora mi sembra quella spiegazione secondo la quale le tre figure del gruppo di destra rappresentano le amiche della sposa che fanno una libazione agli dei e si preparano a invocare Imeneo, il nume tutelare delle nozze.

§ 14. Meno definita, ed anzi confusa, è l'azione del gruppo di sinistra, separato da quello centrale da un pilastro, che sporge obliquamente innanzi della parete di fondo, e contrassegna così una stanza interiore della casa.

Vi fu chi raffigurò nelle tre donne del gruppo le Parche, quali appaiono nell'epitalamio di Teti e di Peleo di Catullo [6]; altri all'opposto le Grazie (Braun p. 840), altri (Aleandro?) una preparazione d'acqua lustrale [7]; ma l'opinione comune, dal Bellori in poi, è che in questo gruppo siano rappresentati i preparativi di un bagno.

I testi in generale [8] parlano di un bagno nuziale che facevasi la sera innanzi o la mattina del giorno delle nozze con acqua attinta alla fonte sacra [9] con pompa festiva, alla quale prendevano parte le amiche e la sposa stessa che faceva un sacrificio alle ninfe del luogo [10]. Questo però non doveva essere il solo dei *νυμφικὰ λουτρά* (Polluce, *Onomasticon* III. 43), e certo non può credersi quello rappresentato in questo scompartimento del quadro. Un secondo bagno o lavanda doveva aver luogo alla fine della festa, prima che la sposa entrasse nel letto nuziale: ad esso accenna chiaramente Aristofane (*Pace*, 842–4).

> *ἀλλ'εἴσαγ ὡς τάχιστα ταυτηνὶ λαβών,*
> *και τὴν πύελον κατάκλυζε, καὶ θέρμαιν' ὕδωρ·*
> *στόρνυ τ' ἐμοὶ καὶ τῇδε κουρίδιον λέχος ...;*

e Servio rammenta espressamente un lavacro ai piedi (*Aen.* IV, 167): « Varro dicit: *aqua et igni mariti uxores accipiebant*, unde hodieque et faces praelucent,, et aqua petita de puro fonte per felicissimum puerum aliquem aut puellam, interest nuptiis, de qua nubentibus solebant pedes lavari » [11], ed altro non par significare il catino posato sulla colonnetta, l'asciugatoio pendente, l'assicella appoggiata alla base. La prima figura a sinistra sarebbe perciò la *λουτροχόος*, una ancella che nel catino, già pieno di acqua riscaldata, versa altra acqua, e guarda in attesa di un cenno, alla figura di fronte, la *λουτροποιός*, la madre della sposa [12], che colla destra pare provi la temperatura dell'acqua; e la seconda figura tra le due precedenti sarebbe

---

[1] CATULLO, *Carm.* LXII, 3-5. Si sa che questo imeneo (non epitalamio), e nel color generale e in parecchi particolari, è di pretta ispirazione greca: il poeta imagina che sia cantato a cielo scoperto nell'atrio della casa, e dalle prime strofe (vv. 1-19) si capisce di leggieri che, quando comincia il canto, la sposa non è presente, ma sta per comparire. È il momento che precede la *νυμφαγωγία*, e che il pittore ha parzialmente raffigurato in questo gruppo. Vedi R. ELLIS, *A Commentary on Catullus* p. 192 e sg.: cf. W. MEYER p. 248; ROBERT p. 659; e da ultimo TH. BIRT, *Rhein. Mus.* 1904 p. 407 e sgg.

[2] Così mi par più verosimile d'intendere; ma l'atteggiamento della mano e della patera non è chiaro. Il BIONDI (p. 137) opina che sul tripode si abbia « un'altro vaso destinato forse a lavare lo sposo » (!). Una simile spiegazione s'incontra nelle note apposte alla stampa dell'Ottaviani: vedi sopra p. 11, fig. 12.

[3] Riguardo al rito religioso che accompagnava le nozze, Förster ricorda VALERIO FLACCO, *Argonautiche* VIII 243-9; [SENECA], *Ottavia* 700 e sgg. e i bassorilievi dei sarcofagi romani con rappresatazioni nuziali illustrati nell'opera già citata del Rossbach. Vedi in proposito anche A. DE MARCHI, I, p. 145 e sgg.

[4] FÖRSTER (p. 88 nota 52) citando TEOCRITO (*Idyll.* XVIII vv. 2-3: *παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχοισαι | προσθε νεογράπτω θαλάμω χορὸν ἐστάσαντο*), imagina questa corona formata di foglie di giacinto invece che di foglie di palma, come intendono i più. Ma Teocrito parla veramente del fiore e non delle foglie del giacinto. D'altra parte circa la convenienza delle corone di palma col costume nuziale lo stesso Förster cita ARTEMIDORO, *Oneirocriticon* I. 77: *φοίνικος δὲ καὶ ἐλάας στέφανοι γάμους ἐλευθέρων ποιοῦσι γυναικῶν.* Vedi anche le figurine danzanti con serti di foglie appuntate verdi-chiare in *Ausgewählte Griech. Terr.* ecc. tav. XII riprodotte da F. WINTER, *Die Typen d. fig. Terr.* ecc. III. 2. p. 157 n. 1-3.

[5] Per il PIGNORI (p. 130) e così per il BRAUN (p. 840) tutte e tre le figure sono Muse; per il WINCKELMANN (*Mon. ant. ined.* p. 60 e sg.) sono le Ore, o piuttosto (*Storia delle arti del disegno,* tom. II p. 55) le Muse; per il GERHARD (p. 15 nota *) sono Muse due delle figure, la nona e la decima e presumibilmente Erato e Tersicore in corrispondenza alle due Grazie del gruppo centrale, Charis e Peitho. O. BIE (p. 40 e sg. e in ROSCHER, II, 2 p. 3261-3) rilevando la grande somiglianza delle fig. 9 e 10 coi tipi *A* 3 e *A* 6 delle Muse d'Ambracia, ne deduce comunanza d'origine da un tipo ellenistico, e inclinerebbe a vedere nella nona figura la Musa Calliope che presso Esiodo è la *προφερεστάτη*. Vedi anche E. PETERSEN in *Röm. Mitteil* 1893, p. 62 e sgg.

[6] PIGNORI p. 129 « verum mihi videor somniasse isthic Album, vel Membranam deletilem, quam gestat foemina semiabdita, ad notanda videlicet Fata prolis, si qua parentes ex congressu et conceptu aliquando beabit » ... « Parcarum unam loqui, scribere alteram; prior enim illa capite velato meditari nescio quid videtur, prorsus similis locuturae; secundo Album gestat, ut diximus, in quo scribat; latet autem ne decreta sint in propatulo; tertia aquam affundit, argumento prorsus nuptiali » ecc.

[7] « Lustralis acqua paratur ad expiandam in limine sponsam ». Così è detto nell'indicazione *A* annessa alla stampa del Capitelli; vedi sopra p. 6 fig. 3.

[8] BECKER-GÖLL, III p. 364 e sgg. HERMANN-BLUMMER, p. 270. I. MÜLLER, p. 148.

[9] In Atene la fonte a cui si attingeva *ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου πρό τε γαμικῶν καὶ ἐς ἄλλα τῶν ἱερῶν* (TUCIDIDE, II, 15, 5) era la fonte Calliroe.

[10] Così almeno in Aliarto, secondo PLUTARCO, *Amatoriae narrationes,* I, 8: *ἡ κόρη κατὰ τὰ πάτρια ἐπὶ τὴν Κισσόεσσαν καλουμένην κρήνην κατῄει ταῖς νύμφαις τὰ προτέλεια θύσουσα.*

[11] E. SAMTER, p. 3 e sgg., 14 e sgg. dimostra chiaramente che la lavanda dei piedi, come il bagno, è parte essenziale dei costumi nuziali di molti popoli antichi e moderni. Cf. STICOTTI, p. 187.

[12] Così BÖTTIGER, p. 92; HELBIG, *Führer* II p. 170; ROBERT, *Aldobr. Hochz.* p. 660.

un'altra ancella o un giovane servo [1], il cui ufficio non è chiaro. L'oggetto che esso reca, in cui altri ravvisò la tavola del contratto nuziale (Bellori), altri la tavola coll'oroscopo preso per le nozze (Böttiger p. 100 e sgg.), fu interpretato dai più come un sostegno sul quale poserà i piedi la sposa durante la lavanda [2]; ma potrebbe anche essere un ampio asciugatoio appeso dall'un de' capi con nastri ad un regolo di legno (cf. sopra capo IV, § 9).

La nuova interpretazione del gruppo centrale rende meno facile l'accogliere questa spiegazione, perchè le testimonianze antiche greche e romane sembrano attribuire la lavanda dei piedi all'ultima parte delle cerimonie nuziali che si compiva nella casa dello sposo [3]; e il Robert si domanda, se qui invece non si accenni ad un'aspersione con acqua lustrale, la quale dovesse darsi dalla madre alla sposa, prima che questa lasciasse la casa paterna, e cita in proposito (p. 660) il *περιῤῥαντήριον*, o vaso con acqua lustrale, che Pausania descrive nella famosa pittura dell'*Iliupersis* di Polignoto (Pausania X. 26. 9: *ὑποστάτης τε λίθου καὶ λουτήριόν ἐστιν ἐπὶ τῷ ὑποστάτῃ χαλχοῦν*) [4]. Le notizie tramandate dall'antichità intorno agli usi nuziali sono così scarse e frammentarie, che riesce impossibile, ricavare da esse una testimonianza diretta e persuasiva. L'affermazione di Servio (*Aen.* IV. 167) che i mariti accoglievano le spose con acqua e con fuoco, e l'altra che la sposa veniva aspersa d'acqua [5] si riferisce a pratiche romane, e la prima di esse, come fu già osservato, riguarda in ogni caso l'ultima parte delle cerimonie nuziali nella casa dello sposo [6]. Ma quella dichiarazione che non è data dai testi relativi al matrimonio, può trovarsi invece nelle cerimonie di purificazione, le quali si sa essere state presso gli antichi (come in alcuni luoghi lo furono molto tempo dopo e lo sono ancora) d'uso costante nella vita ed anche nelle cerimonie nuziali [7]. È lecito quindi supporre che nel catino sia raccolta l'acqua lustrale, in cui la prima figura a sinistra versa qualche essenza odorosa: la terza, la madre della sposa, col velo tirato sulla fronte, come in atto di compiere una cerimonia religiosa, v'immerge la mano destra, o per spruzzarne la sposa, o forse per ben mescolare prima l'essenza odorosa coll'acqua; il drappo sorretto dalla seconda servirebbe poi alla medesima terza figura per asciugarsi la mano [8].

Tale è la spiegazione che si presenta più logica e che meglio risponde al resto del quadro. Raggiungere un grado maggiore di certezza nell'interpretazione di questa e delle altre parti della pittura è forse impossibile; e qui sta pure una delle ragioni per cui essa ha richiamato e richiama continuamente la curiosità degli studiosi. L'artista concentrò le sue cure nel gruppo centrale, e questo, se non nel suo ultimo significato, almeno nelle forme e nell'azione generale rappresentata, si spiega da sè in modo evidente: è il fenomeno altamente drammatico di chi giunto ad un passo decisivo della vita, forse desiderato, forse atteso con ansia, si arresta soggiogato dal fascino delle memorie e dubitoso dell'avvenire, ed ha bisogno di chi venga a confortarlo e a spingerlo sul cammino prescelto colla voce dell'autorità e dell'affetto. Meno distinti sono i due gruppi laterali e specialmente quello di sinistra, ma sarà impresa ardua sempre il chiarirli, dal momento che l'autore stesso volle o lasciò che rimanessero in posto secondario e come in penombra.

Cap. VI. – Età e valore.

§ 15. Età della pittura: giudizio di A. Mau. — § 16. Età dell'originale greco. — § 17. Sue relazioni colle terrecotte e colle pitture alessandrine.

§ 15. Due sono le domande che si presentano circa l'età della pittura: in primo luogo, quando essa fu eseguita; secondariamente, quando fu concepito l'originale da cui venne o imitata o riprodotta.

Per quanto riguarda il primo quesito, in mancanza di dati essenziali precisi, bisogna tener conto degli elementi secondarî di fatto che possono guidare ad una determinazione cronologica. Il particolare ricordato dallo Zuccaro (l. cit.) « di alcune foglie di uite, che girauano come festoni intorno a detta historia »; il capitello di colonna, avvertito dal Förster (p. 83), e che compare la prima volta nella stampa di Luigi del Medico con due chiodi ai lati da cui dovevano partire festoni verdi (vedi sopra p. 14 fig. 17); le indicazioni che accompagnano la stampa già citata, dove è espressamente detto che la pittura fu trovata « sopra un muro d'opera reticolata » [9], ci fanno attribuire questa pittura alla fine della repubblica o al principio dell'impero. Di tale avviso è pure il prof. Mau, il quale nelle linee seguenti, scritte per questa pubblicazione, con quella competenza che da tutti gli è riconosciuta, così ne ragiona:

« La pittura delle *Nozze Aldobrandine* appartiene senz'alcun dubbio a quello stile che fu da me chiamato « Stile dei candelabri » e che è contemporaneo agli esempi più antichi e più severi del terzo stile, la cui epoca comincia dai primi tempi di Cesare Augusto. Il posto che la figura occupava sulla parete è quello del fregio frapposto fra epistilio e cornice della parte media della parete, la quale in origine (2° stile) ha la forma di un basso muro posto sullo zoccolo, mentre negli stili seguenti perde sempre più questa caratteristica. Per riconoscere lo stile suddetto è assolutamente caratteristica la maniera con la quale dei membri architettonici sotto e sopra il fregio – epistilio e cornice – non sono disegnate le forme, ma è accennato soltanto il profilo per mezzo dei colori, per mezzo del passaggio dal verde per il bianco al rosso-violaceo. Non è meno caratteristica anche la sommità di un candelabro molto stilizzato visibile sotto l'epistilio; egli con altri simili divideva in scompartimenti la parte sottoposta della parete.

Non esistono di pareti dipinte in questo stile pubblicazioni in colore. Si può confrontare però il fregio contenente scene teatrali pubblicato nei *Mon. d. Inst.* XI, 30-32. La relativa parete, pubblicata

---

[1] È questa la sola figura del gruppo che mostri forme indecise tra uomo e donna. Uomo essa appare nelle prime stampe del Capitelli e più in quelle di Ottaviani, Carloni, Mochetti. Vedi Biondi p. 137 e sopra cap. II, fig. 2. 3. 12. 13. 14.

[2] L'oggetto è indicato come sgabello nelle stampe dell'Ottaviani e del Mochetti, e così press'a poco lo spiegano anche il Biondi (p. 155) e il Förster (p. 85 e 88).

[3] Minor difficoltà può fare l'altro sostegno in forma di colonnetta su cui posa il catino (cf. Robert, *Aldobr. Hochz.* p. 660). Anche taluni recipienti per bagno potevano avere un simile sostegno, come più spesso incontransi dipinti sui vasi. Vedi A. Mau in Pauly-Wissowa, II. 2 p. 2744 e sg.

[4] Sulla forma del *λουτήριον* e dell'*ὑποστάτης*, vedi Frazer, *Pausanias's description of Greece* V p. 369 e sg., e Daremberg-Saglio III. 2 p. 1317.

[5] Festo, *De verborum significatione* (ed. Thewrewk de Ponor, Budapest, 1889), p. 62: *aqua aspergebatur nova nupta.*

[6] E così la intese senz'altro l'autore (Aleandro?) dell'indicazione apposta alla stampa del Capitelli (vedi sopra p. 6 fig. 3).

[7] Vedi l'articolo *Lustratio* di *A. Bouché-Leclercq* in Daremberg e Saglio, III. 2 specialmente a p. 1424; e Rossbach, *Untersuch.* p. 315 e sg. e 340. Curiosa è una costumanza vigente ancora nel 1530 in una popolazione Letto-prussiana riferita dal Samter p. 4) secondo la quale si lavavano i piedi alla sposa, e coll'acqua della lavanda si aspergevano gli ospiti, il letto matrimoniale, il bestiame, la casa e le masserizie.

[8] Max Maas l. c. preferisce ancora di veder qui rappresentato un ultimo bagno che la sposa farebbe prima di prender parte alla pompa nuziale.

[9] Vedi *Appendice*, n. 15 p. 35. Tale notizia comparsa la prima volta nel testo annesso alla stampa, nè mai rilevata da alcuno, fu dedotta, verosimilmente, dall'esame dell'affresco nella parte posteriore segata, quando esso fu comperato da Vincenzo Nelli, e sottoposto a quel generale ripulimento, di cui si è detto sopra cap. II § 6 p. 11 e sg.

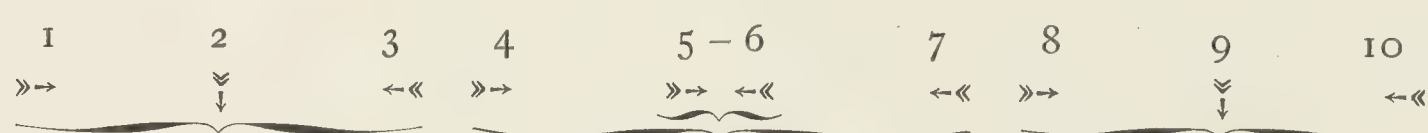
a contorni *(Ann. Inst.* 1882 tav. *Y)*, è del medesimo stile, con questa differenza però, che è in tutte le sue parti a fondo nero, e così anche le figure del fregio. Che le *Nozze* siano di questo stile, è assolutamente fuori di dubbio per chi abbia qualche famigliarità con gli stili delle antiche decorazioni di pareti. Non sono, per conseguenza, posteriori al tempo di Augusto »[1].

§ 16. Ad un'età ben più remota invece bisogna risalire per determinare approssimativamente il tempo a cui si riferisce l'originaria composizione. Già l'Helbig osservò che, quando in opere di pittura o di scoltura della fine della repubblica e del principio dell'impero s'incontrano soggetti in cui prevalga un indirizzo ideale e che presuppongono nell'autore doti artistiche significanti, si deve ragionevolmente presumere che esse siano copie od imitazioni di opere più antiche[2]; ed anche il Mau riferì ad originali del IV secolo alcune delle pitture centrali della Farnesina[3]: è giusto perciò che l'originaria composizione delle *Nozze Aldobrandine* si cerchi fra le tele dipinte nelle età più fiorenti dell'arte greca. Su questo punto s'accordano tutti i migliori commentatori del quadro dal Winckelmann in poi[4]: dove l'accordo cessa è nella determinazione dell'età e dell'autore probabile.

Il Winckelmann (*Mon. ant. ined.* p. 152), a proposito della figura della sposa, citò la *nova nupta* di Ezione; dopo di lui Lodovico Dutens (II p. 189 nota 2), sull'autorità di Plinio, identificava col medesimo quadro le *Nozze Aldobrandine;* più tardi O. Müller (§ 140, 3) affermava che di Ezione qualche cosa è certamente passato nelle *Nozze*, e non è molto anche il Rohden (Baumeister, II p. 872) si dimostrava del medesimo avviso. È ovvio che a tutta prima si ricorresse al nome di Ezione, che fiorì verso l'Ol. CVII, perchè a lui dall'antichità si attribuisce più d'un quadro d'argomento nuziale. Plinio infatti[5] ricorda quattro tavole da lui dipinte, una delle quali rappresentava una novella sposa *(nova nupta)* preceduta da una vecchia portante lampade, verosimilmente le due faci nuziali; e Luciano descrive un'altra tavola di lui colle nozze di Alessandro e Rossane, la quale esposta in Olimpia, guadagnò all'autore la mano della figlia di Prossenida giudice del concorso[6]. Ma, come dimostra il Förster (p. 89 e sg.), nè a questi due quadri in ispecie, nè ad altro mai in genere di Ezione può riferirsi l'affresco delle *Nozze Aldobrandine.* Non al quadro della *nova nupta*, perchè quello che aveva probabilmente per soggetto un corteo nuziale, come se ne hanno parecchi esempi sui vasi[7], conteneva al dir di Plinio una vecchia recante lampade di cui non v'è traccia nel nostro; non al quadro di Alessandro e Rossane perchè questo non corrisponde al nostro nè per il numero dei personaggi che vi figurano, nè per il carattere della composizione. Per di più le prove negative fornite dal secondo quadro sono di tal peso, che sembrano escludere la possibilità d'un riferimento delle *Nozze* a qualsiasi altro del medesimo autore, e, fors'anche della medesima età.

Della tela di Ezione rappresentante le nozze di Alessandro e Rossane si possiede fortunatamente un'ampia descrizione in Luciano[8], che dichiara di averla veduta in Italia, dove sarà stata portata insieme a tanti altri capolavori dell'arte greca. Il motivo caratteristico del quadro, secondo la sua descrizione, sono gli Amorini di cui l'artista ha riempito la scena; uno dei quali solleva il velo di Rossane e addita ad Alessandro la sposa, un altro quasi valletto le toglie i sandali, un altro tira Alessandro verso la sposa, altri scherzano in gruppo colle armi dell'eroe. Questo vivo senso di libertà è in aperto contrasto colla severità di concezione che aleggia nelle *Nozze Aldobrandine*, e spira da tutta la composizione e da tutti i particolari senza eccezione. Un simile contrasto, per quanto si può arguire dalla descrizione di Luciano, si rivela anche nella tecnica della composizione.

Se si considera attentamente la prospettiva delle pareti che distinguono i tre gruppi della nostra pittura e il trattamento della luce e delle ombre, si vede chiaramente, che il punto, dal quale l'artista ha voluto si contemplasse il quadro, non è quello centrale di fronte, ma bensì un'altro a destra dinanzi al capitello disegnato sotto la cornice. Ciò non ostante, tutte le figure sembrano collocate sopra una medesima linea, hanno dimensioni relativamente eguali, e sono disposte in modo che non abbiano a coprirsi fra loro[9], così appunto, come osserva Quintiliano (*Instit. or.* VIII. 5. 26) circa i pittori, i quali, « e t i a m c u m p l u r a i n u n a m t a b u l a m o p e r a c o n t u l e r u n t, s p a t i i s d i s t i n g u u n t, n e u m b r a e i n c o r p o r a c a d a n t », e come si nota in generale nei bassorilievi e nelle pitture dei primi stadî dell'arte. Ma così non era certamente nel quadro di Ezione perchè Efestione che si appoggia ad Imeneo, e gli Amorini seminati, per dir così, in tutta la scena intorno alle figure maggiori, dovevano evidentemente intramezzarsi e coprirsi a vicenda. Un altro carattere speciale nella tecnica della composizione, è la simmetria colla quale sono distribuite le figure del quadro, e che, con uno schema analogo a quello del Förster (p. 91), potrebbe rappresentarsi nel modo seguente:

1	2	3	4	5 – 6	7	8	9	10
»→	↓	←«	»→	»→ ←«	←«	»→	↓	←«

Si hanno tre gruppi: quello centrale di quattro figure, gli altri di tre; e in ogni gruppo le figure estreme (1 e 2, 4 e 7, 9 e 10)

[1] Vedi anche LESSING-MAU p. 6-8 dell'introduzione; E. PETERSEN, *Röm. Mitt.* 1894 p. 211 e sgg., ed *Ara Pacis Augustae* p. 148 e sgg.

[2] *Untersuch ü. d. camp,* ecc. p. 63 e sg.

[3] *Ann. Inst.* 1884 p. 319 e sg., e 1885 p. 311 e sg.

[4] Fa eccezione il BIONDI (p. 147): « io porto opinione che l'Autore di questa opera bellissima avesse in mente, allorchè la dipinse, l'epitalamio scritto da Catullo, per le nozze di Manlio, e di Giulia » (!) ecc.

[5] PLINIO, *Nat. hist.*, lib. XXXV. 78. « Clari et centesima septima olympiade exstitere Aetion ac Therimachus. Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis ».

[6] LUCIANO, *Herodotus,* 4. ... *καὶ Ἀετίωνά φασι τὸν ζωγράφον, συγγράψαντα τὸν Ῥωξάνης καὶ Ἀλεξάνδρου γάμον, εἰς Ὀλυμπίαν καὶ αὐτὸν ἀγάγοντα τὴν εἰκόνα ἐπιδείξασθαι, ὥστε Προξενίδαν, Ἑλλανοδίκην τότε ὄντα, ἡσθέντα τῇ τέχνῃ γαμβρὸν ποιήσασθαι τὸν Ἀετίωνα.* 6. ... *ἥ γε, εἰκὼν αὐτὴ... γαμήλιόν τι ἐπὶ τῆς ἀληθείας διεφάνη ἔχουσα, προμνησαμένη τῷ Ἀετίωνι τὴν τοῦ Προξενίδου θυγατέρα καὶ ἀπῆλθε γήμας καὶ αὐτός, πάρεργον τῶν Ἀλεξάνδρου γάμων, ὑπὸ νυμφαγωγῷ τῷ βασιλεῖ, μισθὸν εἰκασμένου γάμου προσλαβὼν ἀληθῆ γάμον.*

[7] Vedi p. es. le riproduzioni raccolte nella citata tav. VIII dei *Wiener Vorlegeblätter*, e quelle riportate in DAREMBERG-SAGLIO, III. 2 p. 1652 e sg.

[8] La descrizione di LUCIANO ha ispirato due splendide pitture dell'età aurea dell'arte italiana, che rappresentano le nozze di Alessandro e di Rossane: l'una attribuita ad un disegno di Raffaello, ora nella Galleria Borghese, l'altra del Sodoma nel piano superiore del palazzo della Farnesina alla Lungara. Il testo di LUCIANO (*Herodot.* 5) è il seguente: ... *ἐν Ἰταλίᾳ, κἀγὼ εἶδον, ὥστε καὶ σοὶ ἂν εἰπεῖν ἔχοιμι· θάλαμός ἐστι περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφική, καὶ ἡ Ῥωξάνη κάθηται πάγκαλόν τι χρῆμα παρθένου ἐς γῆν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον· Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδός, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη, ἄλλος τῆς χλανίδος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπειλημμένος, Ἔρως καὶ οὗτος, ἕλκει αὐτὸν πρὸς τὴν Ῥωξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος, ὁ βασιλεὺς δὲ αὐτὸς μὲν στέφανόν τινα ὀρέγει τῇ παιδί, πάροχος δὲ καὶ νυμφαγωγὸς Ἡφαιστίων συμπάρεστι δᾷδα καιομένην ἔχων, μειρακίῳ πάνυ ὡραίῳ ἐπερειδόμενος, Ὑμέναιος οἶμαί ἐστιν· οὐ γὰρ ἐπεγέγραπτο τοὔνομα. ἑτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνος ἄλλοι Ἔροτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες, μιμούμενοι τοὺς ἀχθοφόρους, ὁπότε δοκὸν φέροντες βαροῖντο· ἄλλοι δὲ δύο ἕνα τινὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κατακείμενον, βασιλέα δῆθεν καὶ αὐτόν, σύρουσι τῶν ὀχάνων τῆς ἀσπίδος ἐπειλημμένοι· εἷς δὲ δὴ ἐς τὸν θώρακα εἰσελθὼν ὕπτιον κείμενον λοχῶντι ἔοικεν, ὡς φοβήσειεν αὐτούς, ὁπότε κατ᾽ αὐτὸν γένοιντο σύροντες...*

[9] Unica eccezione è nella seconda figura di sinistra che è nascosta in parte dalla terza, e in parte dal catino e dal suo piedistallo.

convergono verso le figure di mezzo del rispettivo gruppo, eccettuato il gruppo centrale, nel mezzo del quale, invece di una, si hanno due figure, ma queste similmente volte l'una verso l'altra così da formare un'unità ideale. Osserva inoltre il Robert *(Aldobr. Hochz.* p. 660) che il modo col quale in questa pittura si passa dall'esterno all'interno della casa, ricorda in tutto la maniera di Polignoto nelle sue grandi pitture murali [1].

Ora è noto che tali procedimenti caratterizzano le scuole pittoriche greche anteriori ad Apelle [2]: per cui tutto sommato, la severità della concezione, lo schematismo della composizione, e la rappresentazione della scena in tre momenti diversi e in tre luoghi distinti, ma fra loro direttamente comunicanti, si può concludere che il quadro primitivo da cui venne ricavato l'affresco delle *Nozze* non è posteriore al IV sec. a. C., e non discende forse oltre il 350 a. C.

§ 17. Tale in sostanza è la conclusione a cui venne anche il Förster nell'articolo più volte citato, che rimane lo studio più largo e profondo compiuto sulle *Nozze Ald.* nella seconda metà del secolo scorso, e tale pure è l'opinione dell'Helbig [3]; ma in seguito alle indagini fatte negli ultimi trent'anni intorno alle terrecotte della Grecia e dell'Asia Minore e ai probabili rapporti fra le terrecotte e le pitture, si sono manifestate altre opinioni, le quali tendono a provare che l'archetipo del nostro quadro va cercato in una tela di età ellenistica.

Fu primo, per quanto è a mia cognizione, il Pottier, che illustrando nel 1886 un gruppo di terracotta [4] nel quale è rappresentato un efebo, seduto sul letto accanto ad una giovane donna ravviluppata nel velo e contegnosa, lo confrontò col gruppo centrale delle *Nozze* e con altre coppie trovate nei dipinti della Farnesina [5], e scrivendone di nuovo l'anno seguente [6] concludeva: « En tout cas les peintures de ce genre, placées dans les maisons, montrent combien ce motif était répandu dans l'art grèco-romain, et c'est sans doute à un tableau analogue que le coroplaste a emprunté l'hereuse idée de sa composition ». Salomon Reinach di poi (*Esquisses Archéol.* p. 209 e sgg.), pubblicando un gruppo simile del Museo Britannico e ritornando su quello illustrato dal Pottier, veniva a questo risultato: « En effet, la peinture du Vatican, bien qu'exécutée sans doute à l'époque romaine, dérive probablement d'un original alexandrin, plus o moins voisin lui-même, comme on l'a reconnu, des célèbres *Noces de Roxane* peinte par Aétion. Or, nous avons déjà eu l'occasion de constater, M. Pottier et moi, en étudiant le caractère et le style des terres cuites de Myrina, qu'elles présentaient beaucoup d'analogies avec les peintures de Pompéi et d'Herculanum, reflets elles-mêmes de ces œuvres alexandrines dont on commence seulement à soupçonner l'influence sur le développement de l'art grèco-romain. Comme les *Noces Aldobrandines*, le groupe de Myrina dérive d'un modèle alexandrin, d'une de ces scènes de *kliné* à la fois tendres et chastes, qui répondaient si bien, avec leurs multiples nuances, aux goûts raffinés de l'esprit grec à l'époque de la seconde floraison de l'art » (ibid. p. 214),

Come il Pottier e il Reinach per il gruppo centrale delle *Nozze*, così F. Winter in una seduta dell'Istituto Archeologico Germanico del 1895, per le altre figure femminili della stessa pittura, osservava che ciascuna singolarmente e in modo vivacissimo ricorda statuette di terracotta, e che lo stesso fatto si ripete in altre pitture murali, specialmente pompeiane del secondo e del terzo stile. Egli notava però che non si può inferire da queste corrispondenze una immediata dipendenza, ma concretava alla fine il suo pensiero così: « Quando nelle pitture [murali] sono introdotte figure del tipo e del motivo delle terrecotte di Tanagra, esse non sono certamente creazioni spontanee dell'età di Augusto e di Nerone, ma devono considerarsi come un materiale tratto dalla pittura del quarto secolo. E così, quando le pitture murali riproducono tipi proprî di terrecotte dell'Asia Minore, si deve supporre per le pitture un influsso di opere di pittura ellenistica » [7]. Lo stesso principio poi il Winter confermava in un articolo del 1902 a proposito di alcune pitture pompeiane del secondo stile (*Jahreshefte*, 1902, pp. 96-105), nelle quali, trovando elementi anteriori all'età ellenistica, ne concluse che derivano da originali pittorici del quarto secolo [8]. Ammesso perciò che il gruppo di Afrodite e della sposa, che è il principale del nostro quadro, abbia il suo corrispondente nelle terrecotte dell'Asia Minore, ne viene di conseguenza, che la pittura delle *Nozze* ha per suo archetipo una tela d'età ellenistica [9].

Ora, se si considerano attentamente i tipi addotti per confronto da Pottier-Reinach e ammessi dal Winter per il gruppo centrale delle *Nozze*, si vede che la loro corrispondenza non è così chiara e così manifesta da poter fondare su di essa una determinazione cronologica. Pottier e Reinach, e dopo loro il Cartault, nei loro confronti delle terrecotte colle *Nozze*, si sono accontentati di accenni brevi e generali: il Winter, senza insistere particolarmente sui confronti colle *Nozze*, ha dimostrato la dipendenza di alcune pitture pompeiane da esemplari pittorici del IV secolo in modo – mi sembra – convincente; ma se questa dipendenza appare dimostrata per i casi da lui studiati, non risulta del pari fondata e provata per le *Nozze Aldobrandine.*

I gruppi principali di terracotta con cui si raffronta la coppia centrale delle *Nozze* sono tre; ma non poche nè lievi sono le discre-

---

[1] Vedi anche ROBERT stesso, *Iliupersis* ecc. p. 45.

[2] O. MÜLLER § 137 e sgg., BRUNN, *Geschich. d. gr. K.* II p. 148 e sg.

[3] R. FÖRSTER (p. 92) con maggior determinazione colloca questa data fra Polignoto ed Apelle, perchè, circa il trattamento dei colori, delle pieghe negli abiti, e la concezione delle forme, egli trova nelle *Nozze* espedienti introdotti secondo la tradizione dai successori di Polignoto, e perchè d'altra parte Apelle ha una tecnica più raffinata e non osserva alcuna simmetria nella disposizione delle figure. – W. HELBIG (*Führer* II p. 171), tenendosi più sulle generali, riferisce la composizione originaria all'arte preellenistica. – E. PETERSEN (*Vom alten Rom* p. 131), allontanandosi alquanto dal Förster, dice la nostra pittura degna del tempo e dell'arte di Apelle, ed anche di Apelle stesso. – Similmente C. ROBERT (*Ald. Hoch.* p. 661) trova giusto il consueto riferimento all'età di Alessandro M.; e sta con lui anche W. AMELUNG (HOLTZINGER-AMELUNG p. 326 e sg.) il quale si esprime così: « Nach der Art, wie das Lokal nur andeutend gegeben ist gehörte das Vorbild einer Zeit an, in der das Bedürfniss nach realistische Deutlichkeit noch nicht erwacht war. Die feine Grazie der Bewegungen... ruft uns Figuren der spät praxitelischen Zeit, wie die tanagräischen Terrakotten, in Erinnerung, und in der Kunst eben dieser Epoche finden wir denn auch die gleiche innige Art des Empfindens wie auf dem Bilde ».

[4] *Bulletin d. corresp. Hell.* 1886 p. 321 e sgg. Esempî di coppie sedute sulla *kline*, che più o meno da vicino ricordano l'Afrodite e la sposa delle *Nozze*, vennero più volte in luce fra le terrecotte: vedi F. WINTER, *Die Typen d. fig. Terr.* II p. 106 n. 1. 4. 6, p. 232 n. 5. 6, p. 233 n. 1.

[5] *Mon. Inst.* XII tav. 8. Dei quadretti ivi riprodotti solo il n. 1 può confrontarsi, nella figura della donna, colla sposa delle *Nozze*, come osserva MAU (*Ann. Inst.* 1884 p. 321): gli altri per lo più riproducono scene della vita delle *etére.*

[6] POTTIER-REINACH, I p. 443: cf. CARTAULT, p. 34 e sgg.

[7] *Jahrbuch*, 1895, vol. X; *Arch. Anz.* p. 121. Vedi anche *Repertorium* 1897 p. 50.

[8] La pittura principale che egli prende in esame è quella di Ares e di Afrodite del 2° stile nella casa del Citarista, nella quale le figure del putto seduto e dello spettatore corrispondono a tipi consimili di terrecotte della Boezia e di due bassorilievi, l'uno di Tespi e l'altro d'Ilisso che si aggiudicano al IV secolo. – Del resto è un fatto generalmente ammesso che parecchi dipinti racchiusi in decorazioni murali del II e del III stile riproducono soggetti e quadri preellenistici. Vedi A. MAU, *Ann. Inst.* 1884 p. 319 e sg.; 1885 p. 311 e sg.; C. ROBERT, *Votivgemälde* ecc. p. 7 e sgg.: FURTWÄNGLER (*Sammlung Sabouroff,* I Text. *Vaseneinl.* p. 12).

[9] Questo afferma esplicitamente il WINTER (*Ald. Hochz.* in *Das Museum* II p. 52), quando, confrontando la composizione delle *Nozze* con quella del quadro di Alessandro e Rossane di Ezione, dice la prima molto più tarda della seconda. D'eguale avviso mostra di essere O. Bie anche in ROSCHER, II. 2 p. 3263.

panze che passano fra quelli e la nostra coppia. Nell'uno dei gruppi, quello del Museo Britannico [1], al posto di Afrodite, i ha un'altra figura di donna, forse la *νυμφεύτρια*, avvolta nel mantello, non maestosamente ritta, ma piegata capo contro capo verso la sposa, la quale mostra scoperto il braccio e il lato destro del petto: nell'altro gruppo del Louvre [2] Afrodite è sostituita da un efebo, presumibilmente lo sposo; nel terzo del Museo di Berlino [3] al posto di Afrodite trovasi pure un giovine in attitudine tranquilla raccolto nel mantello e la donna col petto nudo piegata verso di lui come per abbracciarlo [4]. Bastano queste gravi discordanze di concetto e di esecuzione, a dimostrare che le terrecotte citate e il gruppo centrale delle *Nozze* sono fra loro indipendenti. Ma tolta questa dipendenza del gruppo centrale dalle terrecotte dell'Asia Minore, rimane senza base l'asserzione che tutta la pittura risalga ad un archetipo ellenistico, e riprendono valore gli argomenti accennati più sopra, che la fanno assegnare al IV secolo.

Senza discendere a più minuti raffronti e assorgendo invece a considerazioni più generali, è logico pensare che le figurine in terracotta di Tanagra e dell'Asia Minore, le pitture vascolari, i bassorilievi e le piccole sculture contemporanee stanno fra loro come anelli sparsi di una bella tradizione, che trova ragion d'essere nell'opera magistrale dei sommi artisti nel primo fiore dell'arte del V e del IV secolo, i quali a quella tradizione diedero fondamento e vita. Una di queste opere magistrali sarà stato il quadro delle *Nozze*, quando e da chi dipinto non sappiamo, ma che, e nell'insieme e nei particolari, produsse impression grande e duratura sulle scuole artistiche del mondo greco. Primi e parziali riflessi di tale impressione sarebbero state le terrecotte dell'Ellade e dell'Asia Minore, riflesso più lontano e forse ultimo, ma generale e più fedele, l'affresco romano dissotterrato dagli oscuri scavatori del seicento. Ciò posto, pare a me che il ritrovarsi figure e atteggiamenti proprî delle *Nozze* nella piccola arte dell'Asia Minore e nelle decorazioni parietali di Pompei, prova soltonto che questi motivi già nel III sec. a. C. erano diventati comuni [5]; mentre le ragioni generali di diversità d'ispirazione e di tecnica mantengono tutto il loro valore, e rendono legittima col Förster la conclusione che le *Nozze Aldobrandine* derivano da un originale preellenistico.

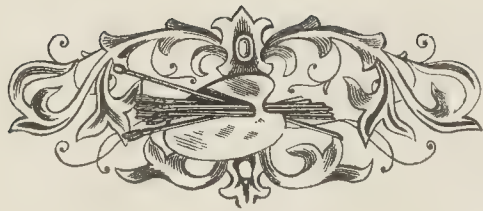
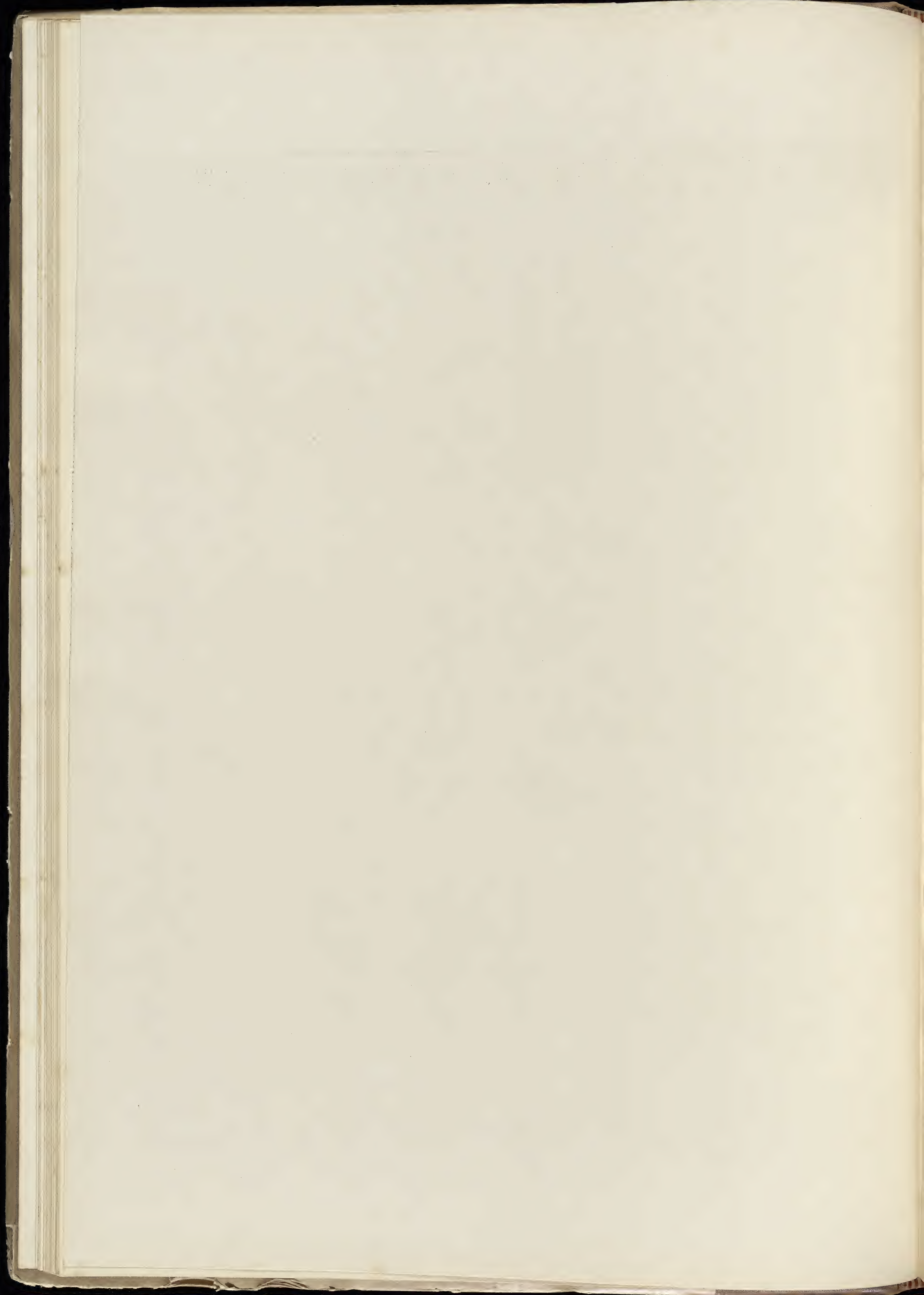
---

[1] Reinach, *Esquisses Arch.* tav. VII fra p. 210 e 211.

[2] Pottier-Reinach, II tav. XL.

[3] Ibid. I p. 444 e sg.

[4] Così press'a poco è il gruppo pubblicato dal Cartault (tav. IX), nel quale la donna, avviluppata nel mantello, ha girato il braccio destro dietro il collo dell'uomo nudo, e pende sopra di lui, stendendogli la sinistra verso il petto con mossa, direi quasi, procace.

[5] W. Helbig, *Führer* II p. 171: « Er beweist dies dass jene Motive bereits im dritten Jahrhundert v. Chr. allgemein geläufig waren ».

APPENDICE.

Num. 1.

Dalla Corrispondenza Rubens-Peiresc [1].

a) Lettera in data *Anvers. 19 Mai 1628.* Rosenberg, pag. 171.

Molto ill. sig.

Io pensai ancora, doppo haver scritto a V. S. [[1]], sopra il soggetto della pittura antica *in hortis Vitellianis* [[2]], se me la revocai in memoria il meglio che mi fu possibile, e credo d'haver scritto male a V. S.; perchè la sposa è vestita di un flamineo [*sic*] bianco alquanto gialdesso grandissimo, ben accolta e coperta dal capo agli piedi, in atto pentoso [!] e malenconico, et la donna mezza ignuda è vestita il resto di una palla pavonazza, et il letto geniale coperto d'alcuni cangranei. Se ben mi ricordo, sta ivi vicina in qualche parte ancora una vecchia, che pare una serva, tenendo il scaphio con un panissuolo, forze per servizio della sposa, et pensando meglio mi ricordo che la maggior parte degli antiquarii in Roma teneva quel giovane mezzo ignudo et coronato di fiori per il sposo, *qui impatiens morae tanquam ex insidiis sponsam respicit, et quid colloquantur mulieres auscultat.* Delle tre femine sacrificanti, delle quali le due hanno delle corone radiate in testa, si ben mi ricordo, e l'altra è mitrata, non mi souviene cosa del tutto verisimile, si non che devono essere le presidi al conjugio e la generatione: et forze l'una è Giunone regina, che però non ho mai veduto con tale corona, et l'altra Lucina. *Nam radii procul dubio lucem significant, et ipsa Luna etiam suum lumen a radiis solaribus mutuatur.* Del altra banda del letto opposta al sacrificio, del quale trattesi nella mia precedente. Questo è quanto posso dire, confusamente, *memoriter et ex tempore;* che si V. S. mi favorisce del disegno, che, per giudicarne bene, bisognarà che fosse colorito et fatto di buona mano, potrò servirla un poco più distintamente et con più fondamenti.

Et per fine con bacciar a V. S. di tutto cuore le mani, mi ricomando nella sua buona gratia.

b) Lettera in data *Steen. 4 sept. 1636.* Rosenberg, pag. 209.

Molto ill. sig.

.... Siccome ancora essequirò quel tanto che V. S. mi commanda, toccante la capacità della scudella antica, et ogni altra cosa di suo gusto, che sia in mio potere, secondo gli oblighi infiniti con quali mi trovo aggravato et incatenato alla sua servitù in vita, al cumulo dei quali superabundantamente mi è sopra giunto per via del sig. Picqueri, mio cognato, il disegno colorito, tanto da me desiderato, ansi la copia depinta di quella pittura antica che nel tempo della mia gioventù fu trovata in Roma, e come unica fu ammirata et adorata da tutti gli amatori della pittura e dell'antichità. La mi venne senza lettera, ma il soprascritto et la qualità del dono mi facevano assai noto l'autore. et a dire vero, V. S. non poteva farmi un presente più accetto ne più conforme all'humore e desiderio mio, perchè non ostante che la mano del copista non sia eccellente, si ha reso però obediente ad imitar l'originale, et rappresentato assai bene il colorito e maniera di quello, se ben me serve la memoria non abolita, ma forse offuscata alquanto per spatio di tanti anni. Rendo perciò di nuovo a V. S. gracie immortali, e la prego di pensare a quanto lei sa si stendono le mie forze, e a quel poco ch'io possedo di rarità et ne disponga assolutamente....

[1] Rosenberg, *Rubensbriefe*, Leipzig 1881.

[[1]] Il Rubens accenna qui, ed anche in seguito, ad una lettera precedente, in cui, richiesto dal Peiresc, aveva già toccato lo stesso argomento delle *Nozze*. Il signor Max Rooses, conservatore del Museo Plantin-Moretus di Anversa, interrogato dal mio collega Mons. Legrelle, se mai la lettera si trovasse fra quelle ancora inedite, rispose gentilmente che le sue ricerche erano state infruttuose Nelle lettere di Rubens, immediatamente precedenti al 19 maggio 1628, e fra le altre in quelle del 4 e dell'11 maggio, ancora inedite, indirizzate a P. Dupuy non si fa parola delle *Nozze*. D'altra parte, avverte il signor Rooses, il Peiresc nelle sue *Petits Mémoires* (vedi Tamizey de Larroque), sotto la data 17 aprile 1628, nota di aver scritto una lettera: « A. M. Rubens avec de vers etc. », lettera che non si conserva più e di cui manca anche la minuta nel registro di Carpentras; e in una lettera del 18 aprile a De Vries (pubblicata nel *Bulletin-Rubens,* I p. 86) comincia così: « Escrepvant à M. Rubens en réponse d'une sienne lettre que M. Pickery m'a apportée de sa part »; ma anche questa lettera non si trova conservata. La lettera del Rubens a cui si riferisce qui il Peiresc sarà quella che parlava delle *Nozze?* Io non lo credo, e sospetto invece che la lettera del Rubens in proposito sia alquanto posteriore. Ciò parmi si possa dedurre dal passo seguente di una lettera al Dupuy del 20 aprile successivo (Rosenberg, p. 167): « Ho ricevuto il pacchetto del Sig. de Peiresc al quale non si pò rispondere così de repente por sodisfare al obligo mio et alla sua curiosità et altri richiesti ».

[[2]] Così chiama la Villa Aldobrandini dal nome di uno dei proprietarî precedenti. Vedi sopra p. 2 nota 6.

Num. 2.

Dalla corrispondenza Peiresc-Holstenius [1].

a) Lettera XIII in data *À Boysgency, ce 24 sept. 1628:* p. 291.

Par les lettres que le dernier ordinaire de Rome nous a apportées de la part de noz bons amys, Mr Aleandro m'escript qu'il croyoit que vous m'escriviez concernant vos estudes et les ouvrages que vous aviez en main, mais il ne s'y est poinct trouvé de lectre vostre, qui servira seulement d'avis en cas qu'elle eust esté mal adressée, car vous employez si utilement le temps à voz dignes oeuvres que je ne pretendz nullement vous en divertir pour m'escripre; Mr Aubery suppleera facilement à cela et volontiers, et me fera entendre ce que vous trouverez bon de me faire sçavoir par luy aux occasions. Il me mande qu'il vous avoit accompagné à la vigne d'Aldobrandin pour y aller voir la peincture antique et que vous y aviez remarqué certaines choses que les peinctres n'avoient pas representées ne entendues en les coppiant et que vous en vouliez faire un petit discours, dont j'ay esté infiniment aise et dont j'ay bien voulu vous prier moy mesmes pour en accelerer l'expedition aultant que vostre commodité le permettra sans retardation du cours de vos plus importants labeurs, car il me tard fort d'apprendre ce qui sera de votre advis sur un si noble subject et de si difficile interpretation.

b) Dalla lettera XV in data *A Aix, ce 28 novembre 1628:* p. 300.

Mais parmy tant de grands et dignes labeurs, n'oubliez pas je vous supplie un petit mot sur vostre advis de la peinture antique des Nopces, qu'il me tarde bien de voir deschiffrer à vostre mode, pourveu que ce soit sans vous incommoder.......

c) Dalla lettera XVI in data *À Aix, ce 29 janvier 1629:* p. 303-4.

J'attendois bien impatiemment vostre advis sur le subject de cette peinture antique des nopces. Et avois tousjours bien jugé d'icy mesmes que les coppistes s'estoient infailliblement abusez, en cez couronnes de femmes, comme je l'escrivis incontinant à M[r] Menestrier, ayant esté bien aise que vous l'ayez faict advouer à M[r] Aleandro et à M[r] le Caval[r] del Pozzo, croyant qu'il fera corriger la planche. Mais tousjours me laisrez vous affamé de sçavoir vostre sentiment du subject de ladicte peinture, et m'eussiez infiniment obligé de le mander en si peu de note que vous eussiez voulu pour ma satisfaction particulière et pour la deferance que je porteray tousjours à tous voz sentiments, et à tout ce qui pourra venir d'une si bonne main comme je tiens estre la vostre.

d) Dalla lettera XVIII in data *À Aix, ce 2 mars 1629:* p. 308-9.

J'attends toujours si vous pourrez vous resouldre de me mander au moings en gros ce qui vous semble de la peincture antique; vous pourrez voir ce que j'escripts au s[r] Aleandro touchant cez pretendues coronnes qui estoient si suspectes et qui semblent estre mittres de femmes, et vouldrois bien que m'eussiez mandé vostre sentiment, sans vous amuser à donner les preuves et authoritez des anciens, pour ne differer plus longuement d'assouvir nostre curiosité de ce costé là. Je vous serviray en revanche etc...

e) Dalla lettera XIX in data *À Aix, ce 27 avril 1629:* p. 318.

Il me resteroit à vous entretenir sur le subject de la peinture antique sur lequel je trouve voz sentiments beaucoup meilleurs et plus plausibles que touts autres que j'eusse encor ouy dire, et ne vouldrois pas vous avoir faict perdre du temps contre vostre inclination à les rediger par escript, mais puisque le pauvre s[r] Aleandro qui s'en estoit chargé ne s'en peult plus acquitter, je ne vois pas que vous vous en puissiez descharger sur aulcun aultre, et vous obligerez bien le public quant et moy.

f) Dalla lettera XXII in data *D'Aix, ce 8 juin 1629:* p. 331-2.

Quant à l'autre peinture, je cognois M[r] Pignoria de longue main depuis 30 ans entiers, et crois bien que ce qu'il fera sera tousjours fort bon, mais je ne pense pas qu'il puisse fournir en cette matiere ce que vous y fourniriez à seule force de memmoire sans voir voz livres quoy que vous puisse faire dire votre modestie nom pareille en cela aussy bien qu'en toutes les excuses qu'il vous plaict me faire sur le subject de vostre subrogation à donner la derniere main aux oeuvres de feu M[r] Aleandro, dont je plains tousjours plus la perte que nous y avons faicte, et ne me promets poinct de consolation pareille à celle que j'auray si j'entends que mes voeux ayent esté accomplis de ce costé là, ne vous pouvant assez dignement remercier de voz honnestes et obligeantes offres et demeurant à jamais.

[1] Tamizey de Larroque, *Lettres de Peiresc*. V p. 245-488. *Holstenius* è il nome latinizzato di Luca Holste, col quale esso appare denominato comunemente nelle opere e nella corrispondenza epistolare coi letterati.

Num. 3.

Dalle lettere di Holstenius a Peiresc [1].

a) Dalla lettera XVIII in data *Roma, 3 novembre 1628:* p. 109.

Veterem picturam, qua nuptiarum ritus exprimitur, lubenti animo et oculo satis curioso inspexi, in cujus imitatione pictores nimium ingenio suo indulsisse video; qui ex fugientium colorum umbris nescio quae simulacra sibi finxere. Quam primum Porphyrius noster lucem adspexerit, diligentius eam lustrabo, et, cum tu ita velis, quid de tota illa pictura sentiam paucis significabo, quamvis ad ejus explicationem Œdipo non sit opus: ita res ipsa loquitur.

b) Dalla lettera XVIII in data *Roma, 24 novembre 1628:* p. 118-9.

Dn. eques Puteanus serio nunc cogitat de evulganda pictura illa antiqua ex hortis Aldobrandinis; cui cum indicassem observatum a me pictores falso coronas aureas mulieribus fescenninis addidisse, quas ex floribus fuisse indicia non obscura indicant, accessit et ipse cum Dn. Aleandro, atque opinionem meam accuratiori inspectione confirmavit. Vidi expositionem P. Tarquinii Galutii, quae mihi in nonnullis plane ἄστοχος visa fuit, cum pictura illa nuptialis non usque adeo aenigmatis sit involuta, ut Œdipo aut Delio natatore opus sit.

c) Dalla lettera XIX in data *Roma, 25 febbraio 1629:* p. 127-8.

Veterem illam picturam semel tantum cum Dn. Aubry inspexi, et primo oculi conjectu μεταγραφέων errores deprehendi, quantum fugientium colorum vestigia indicant, quae etiam acutissimum visum facili errore deludunt: inspexit deinde seorsim Hier. Aleander, qui meam de coronis fescenninarum mulierum opinionem statim approbavit. Interim constitutum fuit ut ambo iterum, praesente etiam illustrissimo eq. Puteano et Dn. Aubry, diligentius inspiceremus, et in re praesenti conferremus consilia quid de totius tabulae sensu pronuntiandum: quam, ut verum fatear, nescio utrum nuptiale sacrum an comessationem exprimere dicam: nam quod figuram humi procumbentem et lectuli pedi applicitam Hymenaeum esse volunt, nullam ego rationem video cur non Comum pari vel meliori ratione esse existimem, quem Philostratus ita depingit, ut hunc ad ejus descriptionem expressum jures: nec figurae illae lecto insidentes nuptiis satis convenire videntur, cum maritus flammeo tectus videatur, uxor autem, seu nova nupta, si velis, seminuda marito blanditias facere et libidines, ut Catulliano verbo nequitias illas exprimam. In caeteris nulla sacrorum instrumenta oculis dignoscere potui, quae tamen pictores de suo affingunt; quamvis ex statu et schemate personarum earumque dispositione, hujusmodi quid colligi posse videatur. Dn. Aleander promisit illustrissimo equiti Puteano, se scripto sententiam suam complexurum, ubi accuratius singula dispexerimus; ad quam et ipse libenter symbolam meam tum conferam. Caetera enim quae primo intuito aliquis dicere possit de toro jugali vestibus stratus et eburneis pedibus suffultus, de Hymenaeo corollis redimito, de Junone γαμηλίῳ quae lecto adstans connubia firmat columnae innixa, de sacris per ignem et aquam quae νυμφῶν λοῦτρα Graeci vocabant, de fescennina lascivia saltatricum et citharistriarum, a Brissonio aliisque ita pertractata sunt, ut novum quid post eos quaerere sit operam perdere.

d) Dalla lettera XXII in data *Roma, 25 maggio 1629:* p. 159.

De pictura γαμηλίῳ expectamus in dies Laurentii Pignorii copiosam declarationem, quam rogatu Dn. Equitis suscepit: eidem quoque cl. Aleander ὁ μακαρίτης suas observationes submisit, ita ut mihi non libeat falcem in alienam messem mittere, praesertim cum libris ad eam rem necessariis destituar.

[1] Boissonade, *Lucae Holstenii epistolae ad diversos.*

Num. 4.

Illustrazione del quadro delle *Nozze* composta dall'Aleandro *Junior* (?) [1].

(*Bibliothèque nationale.* - Collection Dupuy, vol. 5 f. 75. Commencement du XVII[e] s.).

Copia d'una antichissima Pittura a fresco ritrovata intera, e con vivi colori in tempo di Clemente VIII Sommo Pontefice negl' Horti di Mecenate in una stanza sotterranea, et in un muro, che poi tagliato e di là tolto fu riposto nel Giardino del Sig. Cardinale Aldobrandino alla salita del Quirinale detta Monte di Magnanapoli.

Il suggetto di questa pittura par che sia senza dubio delle antiche Nozze, e che contenghi cerimonie, e religion de' Romani ordinate a consagrare il primo congresso de novi Sposi nel Thalamo Nuziale. Dove con ogni maggior superstitione attendevano a vedere, che in quelle leggi, e sacre usanze, con le quali lo celebravano, niun difetto, e mancamento intervenisse. Che perciò Arethusa appresso Propertio, non potendo più soffrire, che il marito consumasse la sua gioventù in guerra trà gente straniera, e stimandosi per tanto mal maritata, suspica, che nella religione, e cerimonie delle sue Nozze qualche gran difetto fosse intervenuto.

> Quæ mihi deductæ fax omen prætulit, illa
> Traxit ab everso lumina nigra rogo.
> Et Stygio sum sparsa lacu, nec recta capillis
> Vitta data est; nupti non comitante Deo.

Questo suggetto, et argumento par, dico, che rappresentato sia dal Quadro, e dalla pittura, ma quali personagi siano quelli, che quivi dipinti si veggono, e quali cerimonie puntualmente, et in particolarità vi siano espresse, malagevole è indovinarlo: nè par possibile farne per discorso una verissima, e certissima congettura. Tuttavia potremo rintracciare in qualche maniera il vero con divisar partitamente le cose, che di questa materia troviamo nelle antiche

memorie; ristringendoci però solamente alle proprie del presente bisogno, delle quali farò così un breve racconto.

Primieramente sappiamo per quello, che c'insegna Sesto Pompeo, che le nuove spose entrando in camera del marito erano accolte misteriosamente con acqua, e con fuoco. Il fuoco se gli appresentava con fiaccola; ó in altra simil maniera; l'acqua, che forse era lustrale, in due modi, ma con l'istessa significanza. L'uno si fù, che con essa si spruzzava, e leggiermente si aspergeva la sposa; l'altro, che con la medesim' acqua si lavavano alla sposa li piedi, come Servio lasciò scritto per auttorità di Varrone, e rendendone ragione di più così dicendo. Aqua, et igni mariti uxores accipiebant; unde et hodie faces prælucent, et aqua petita de fonte puro per puerum felicissimum, vel puellam, quæ interest nuptiis, de qua nubentibus lavari pedes solebant. Che sebene qui Servio non fà mentione dell' aspersione, la fà nondimeno Sesto Pompeo con dire. Aqua aspergebatur nova Nupta etc. la misteriosa cagione di questo accoglimento della sposa con acqua, e con fuoco, da gli antichi scrittori variamente ne vien dimostrata. Sesto Pompeo ne scrive così. Aqua aspergebatur nova Nupta, sive ut pura, castaque ad virum veniret, sive ut ignem, et acquam cum viro communicaret. Con una somigliante cagione dichiara il mistero Plutarco, e dice, che la significanza di questa cerimonia è tutta rivolta, e diritta alla castità maritale, e si fà a credere, che con essa si dava a divedere, che la sposa dovea nella camera del marito conservar pura la sua pudicitia, e la marital castità: perchè il fuoco purga, e l'acqua purifica. Ma Varrone un'altra ne assegna del tutto differente; dicendo. Igitur causa nascendi duplex; aqua, et ignis. Ideo ea in Nuptiis in limine adhibentur quod coniungit. Hinc et mas ignis, quod ibi semen, aqua foemina, quod foetus ab eius humore, et eorum coniunctione sumit. Venus. Siche alcune alcune (*sic*) di queste ragioni sono simboliche, alcune religiose, sacre, e purificative. Simboliche sono quelle, che dicono significarsi per l'acqua, e pel fuoco, che con pura. e limpida pudicitia debba venir la sposa a casa di suo marito, e che apporterà nella medesima quella fecondità, che in tutte le cose naturali apporta il fuoco, e l'acqua; religiosa, e purgante è quella, che vuole, che in virtù dell'acqua, e del fuoco venghi purgata, e purificata la sposa, come si purificavano con l'acqua lustrale quelli, che volevano sacrificare, il che dinota quella parte delle parole di Sesto Pompeo, ove dice. Aqua aspergebatur nova Nupta, ut pura, castaque ad virum veniret; come se dicesse, che quella marital congiuntione era cosa sì santa, che conveniva fossero prima purgati e purificati li sposi.

Oltre a questa purificazione, et aspersione, con la quale si accoglieva la sposa, fù anche in uso qualche sacrifitio Nuziale, ò qualche offerta, et abbruciamento d' incenso in honor dell' Himeneo, perche Euclione nell'Aulularia di Plauto, volendosi mettere all' ordine per le Nozze della figlia chiaramente dice, ch'egli vuol' andare al mercato per comprar' incenso, e ghirlande. E perche nella suffumigatione, e nell' abbruciamento dell' incenso mentre sacrificava, soleasi ordinariamente suonar la tibia, come vedesi ne sacrifitii della Colonna Traiana, et in altri, che sono in Campidoglio, et altrove, in questo Nuzziale si suonava la lira, ò la Cetra dall' istessa Citaristria, che conduceasi per celebrar le Nozze, come può leggersi nelle Comedie di Terentio, e di Plauto, onde fassi spesso mentione della Citaristria condotta alla celebratione delle Nozze.

Accolta in questa maniera la sposa, e con l' acqua, co'l fuoco, e con l'incenso purificata, s'introduceva dalle Pronube nel Thalamo, ove era il letto a lei destinato, che con proprio Epitheto, e con aggiunto solenne chiamavasi Geniale, quasi generale, come scrisse Servio, affermando essere stato così detto a liberis generandis. Onde fù sontuoso, et apparecchiato con ricchissimi fornimenti, come dichiarò Catullo in quelli versi.

> Pulvinar vero Divæ, geniale locatur
> Ædibus in meciis, Indo quod dente politum
> Tincta tegit roseo conchilis purpura fuco.

Nel letto Geniale era collocata, et adagiata la sposa dalle Pronube, le quali erano matrone di un sol marito, donne di nota pudicitia, e bontà, come canta l' istesso Catullo.

> Iam cubile adeat viri.
> Vos unis senibus bonæ
> Cognitæ bene feminæ
> Collocate puellam.

Il che parava a significare, e pronosticare, che tal pudicitia dovea essere nella nuova sposa, quale vedeasi essere stata nelle matrone, che la mettevano a letto.

Intorno a questo letto qualche solenne preghiera facevasi, acconcia, et atta ad invocarvi, et invitarvi il Genio del marito; perche Tertulliano nel terzo libro contro Gentili riferendo molti antichi costumi, e superstitioni, una di esse dice essere stata l'assettar' il letto Geniale, e quivi invocare, et invitare il Genio dello sposo.

Gioverà finalmente non poco il sapere, che le vesti e tutto il portamento della sposa fù modestissimo, et atto a dinotar la virginità, e pudicitia di lei. Perche andava tutta coperta, et ben velata, donde alcuni Grammatici dicono esser derivato il verbo Nubo, che nella sua prima significanza vuol dir coprire, e velare, e dapoi è stato trasferito a significare il prender spose, e maritarsi. Così scrive Sesto Pompeo, et più chiaramente Capro nel libro dell' orthografia con queste parole. Vir ducit, Mulier nubit, quia pallio obnubit caput suum. Ma sopra tutte le cose molto celebrato fù il Cingolo verginale, che la sposa portava, tessuto di pecorina lana, come dice il medesimo Sesto Pompeo, affermando di più che detto Cingolo veniva poi ad esser disciolto dal marito nel letto Geniale, essendo prima stato intatto, e ben ligato con quel nodo, che chiamavano Hercolano a dinotare, et augurarsi quella fecondità, che sortì Hercole, generando, come dicesi, settanta figli.

Presupposte dunque queste usanze, e sacre cerimonie dell' antiche Nozze, consideriamo il Quadro e le sue figure.

Il luogo universale, ove si fanno le attione rappresentate da esse figure par che sia l'interno d'una casa: ma la parte di mezo, ove stà il letto, mostra essere l'interno d'una camera. Siche potremo con ragione avisarvi, che questa parte di mezo sia il Thalamo, e le parti laterali a destra, e a sinistra stanze vicine, et attaccate al Thalamo Nuzziale. Sarà dunque questo Quadro un rappresentamento di quelle cerimonie, che fuori, e dentro al Thalamo si fanno.

Le tre figure che sono a man destra fuori del Thalamo, e forse nella porta di casa, operano intorno ad una conca, ò catino, chi con toccar l'acqua con la mano, chi infondendola con una patina, ò tazza nell' istessa mano, e nel catino; onde m'inducano a credere, che questa sia l'acqua da spruzzar, e lavar la sposa; tanto più che frà loro una hà sembianza da fanciullo, che forse è quel felicissimo, e purissimo, che dal puro fonte l'attingeva, et la portava a casa per aspergerne la sposa, e lavargli i piedi, come per auttorità di Servio habbiamo già detto di sopra. Mi conferma in questa credenza il vedere, che il principal personaggio di queste tre figure par, che habbia in mano una cosa infocata, et accesa, onde agevolmente potrebbe essere quella persona, che accoglieva la sposa con fuoco, e con l'acqua lustrale, il che facevasi sù la porta.

Le altre tre a man sinistra, che stanno pure fuori del Thalamo, e forse fuori di casa, et in piazza, par che vadino gettando incenso dalla patina, e bruciandolo nel focone; suonando frà tanto la Chitaristria, in quella stessa maniera, con la quale si rappresentano i sacrificanti ne marmi di Campidoglio, e della Colonna Traiana. Potrebbe farci qualche difficoltà una di queste tre figure, ch'è coronata a modo di Regina: nè saprei rinvenirne la cagione, se pure per avventura non fosse ciò fatto per significar l'offitio, il primato, e la preminenza di lei sopra le altre, in modo, che qui frà le sacrificanti donne fosse Regina come colui, che frà Sacerdoti fu detto Rex sacrificulus, ò Rex Sacrorum.

Quelle, che sono in mezo al Quadro stanno dentro'l Thalamo, e sono quattro. Due delle quali seggono sù la sponda del letto; la terza a man destra si poggia sopra una meza colonna, et hà in una mano una patina, ò coppa, et nell' altra par, c'habbia un'ampolla di vetro alquanto lunga: la quarta siede a capo del letto inghirlandata di fiori. Il letto è senza dubio quel Geniale. I due, che siedono sù la sponda del letto, se sono amendue donne, richieggono una interpretazione; se l'uno è maschio, e l'altra donna, ne vogliono un'altra. Il personaggio, ch'è tutto coperto di vesta senza pur mostrar le braccia è certamente femina, non solo per la fattezza del volto, ma anche per cagione della scarpa gialla, che tutto'l piede ricuopre; la qual maniera di calzare fù propria di donna. Siche sarà la sposa, la quale andava, come dicemmo, tutta coperta e curiosamente velata. L'altro ignudo dal mezzo in sù, che con vezzi, e con la sinistra poggiata sopra la spalla della donna fà sembiante d'invitarla a spogliarsi, e disvelarsi, per una parte par' anche femina, sì nel volto, sì nella morbidezza, e fattezza del corpo; ma segni contrarij ne appaiono dalla mancanza delle poppe, onde doverà più tosto esser maschio, e rappresentare il marito della nuova sposa. Se corpo feminile fosse, io direi, ch'è una delle Pronube, la quale si argomenta di porre à letto, e adagiar la sposa, e che quello inghirlandato sedente a capo del letto sia lo sposo, e la donna appoggiata sù la meza

Colonna sia l'altra Pronuba, che doverà forse con qualche acqua odorata, che hà nelle mani, e nell'ampolla asperger di nuovo la sposa. Ma se il corpo è maschile, come è più verisimile, e meglio il dimostra l'originale nel muro antico, bisognerà discorrere in altra maniera, e dire, ch'egli sia lo sposo in atto, e sembianza di voler disvelar la sposa, e sciogliere il Cingolo verginale, e che la donna appoggiata sù la Colonna con quegl'istromenti in mano habbia già servito alla lavanda della sposa, e che stia attendendo altro commando. Nè sarà difficile il congetturare sopra'l giovane sedente, e inghirlandato perche ci può benissimo significare, e rappresentare il Genio della sposa invocato già, et invitato ad entrar nel Thalamo, et accostarsi al letto maritale con solenni preghiere. Sì che potrebbe il tutto con una tale inscrittione brevemente spiegarsi.

« Rei Nuptialis argumentum.

« vetustissimo iam ævo depictum in pariete qui Clemente 8° Pontifice inter « Moecenatis hortos e subterraneo specu, ac ruderibus effossus, excisusque « in Aldobrandinorum Quirinali Viridario conditus est.

« Res in thalamo geritur, et circa thalamum, Ad dexteram aqua paratur « in pelui, manuque præfertur ignis ad excipiendam in limine sponsam.

« Thus ad sinistram inceditur, canente interim, ac bene precante Citha- « ristria, ex more libaminis, et sacrorum.

« In medio sponsus geniali thoro iam insidens, ac sponsam pene complexus, « ad velamina subducenda, zonamque virginalem exolvendam accingitur.

« Ex altera parte innixa columnæ atque ad officium parata quiescit Pronuba, « ex altera mariti Genius sedet coronatus floribus, ad lectum, et pulvinaria « precibus advocatus ».

Se altri poi volesse stimare quel Personaggio, che siede sù'l letto a lato alla nuova sposa, di sesso feminile; si potrà quel suggetto di mezo spiegare, come qui segue:

« In medio Pronuba reiectis e pectore vestibus ac seminuda geniali thoro « insidens inibique novam Nuptam compositura operi se accingit, obvelatam, ac « restitantem Virginem ad subducenda velamina manibus iniectis extimulans.

« Ad dexteram altera secundarum partium innixa columnæ, atque ad « officium parata quiescit Pronuba.

« Ad lævam floribus coronatus, elutusque sedet sponsus officii finem, « ac sponsæ collocationem opperiens ».

[1] Vedi sopra p. 3 e nota 10.

NUM. 5.

Commenti, note ed indici dei colori di Marco Milesio Sarazani.

(*Cod. Vat. Lat.* 10486: proveniente dalla *Biblioteca Boncompagni* 366).

Fol. 39. « In antiquam picturam (quae nuptialia exprimit) commentarius « Martii Milesij Sarazanij I. C. ad Equitem Cassianum Puteum V. C. » [1].

Segue nei ff. 40-48 una breve descrizione della pittura mescolata ad un lungo commento, il quale in ultima analisi non è altro che un centone di passi d'autori sacri e profani relativi al matrimonio e agli usi nuziali. La descrizione comincia così:

« Antiquissimam Picturam coloribus in pariete expressam ex ruderibus « in Exquiliis effossam, Romaeque sub Clemente 8° Pont. Max. Luci redditam, « et in Viridarium Aldobrandinorum, quod in Quirinali positum est translatam « spectamus, Sponsalia Romanorum seu nuptialia nobis representare videtur « Sponsus ac Sponsa, qui ad oram sedent cubilis, sive thori iugalis, vel genialis « ut vocabant, ipseque Sponsus bracchio dextro ad Sponsae collum apposito, « sinistraque manu ad mentum submissa illam amplexatur; quae flameum gerit, « quo et caput obnubit ». Qui s'inseriscono numerose citazioni intorno al *flammeo*, indi ripiglia la descrizione.

(f. 41[v]) « Et vero Sponsus, pedibus soccum tenet Luteum, uti vocabant, « quem sibi apponebant novi Mariti, de quo Catullus » etc.

(f. 42) « Ad latus Cubilis, seu thori adstat imago Nudi iuvenis, ac rubi- « cundi sedentis cum florum amaracique corolla capiti imposita (est autem « amaracus quam vocant persam vel maioranam) Hymenaeus Deus est, qui « latino nomine et apud Romanos Talassio dicebatur, de quo Plutarcus » etc.

(f. 43) « Ad alterum latus est ara, ad quam sacrificare videtur Mulier « manu tenens pateram. Est et Inno, ut arbitror, est enim Matronae simu- « lacrum in cuius capite uti regina, unde Virgilius » etc.

(f. 44[v]) « Est ibidem adpicta alia Mulier tenens Lyram, antiquum musicum « Instrumentum quod Ovidius » etc.

Fino a questo punto arrivano la descrizione e il commento, i quali non pare che siano mai stati compiuti. Infatti nei ff. 47 e 48 non s'incontrano altro che citazioni relative alle corone degli sposi, scritte con mani diverse.

Ff. 50-51. *Indice latino e italiano dei colori della pittura.*

« Typus

« Picturae vetustissimae, artificij singularis, erutae e parietinis criptae « subterraneae Hortorum Maecenatis, translataequae in hortos Quirinales « Aldobrandinorum Clemente VIII P. M. Adiecto etiam colorum indiculo.

« P.ª figura Muliebris induta est pallio, siue exteriori ueste coloris galbanei; « qui color medius est inter luteum et uiridem (Verdegiallo) uulgo dictus: « Vestis interior, siue tunica, cum Manicae primori parte, quae apparet ferru- « ginea est siue fulua. Columella, quae labrum sive peluim sustinet alba est, « marmor referens, labrum uero luteum perinde ac si esset auratus, uel aereum « Corinthium.

« 2ª figura maiori ex parte latitans, uestem gestat fului coloris pressioris: « siue impluuiatam: album uero, siue quidquid est quod ostentat, sublutei est « coloris quale esse solet palimpsestum, uel album deletile gypsatum, partim « uetustius.

« 3ª figura caput obtectum habens, amicta est pallio coloris uiridis obso- « leti: intus tunicam gestat luteam.

« 4.ª figura seminuda amiculo inuoluitur, quod infra umbilicum incipit, « exterius quidem uiridis uegetique coloris; interius autem uiolacei, quantum « subtegminis conspicitur. Columella cui innitur (*sic*) effïcta itidem ex albo « marmore cernitur.

« 5.ª figura virilis in lecto sedens, amiculo albo caput obtegitur; quod « ad imum usque uentrem descendit: inferne circumtecta est pallio uiolacei « coloris.

« 6.ª figura superiori in lecto assidens, interiorem uestem, siue tunicam « albam gestat, stolam uero siue pallium itidem album, sed in luteum uergens, « perinde ac si esset laneum, minime recens: uelum siue flammeum capiti « aduolutum habet coloris lutei obsoletioris. Lecti fulcrum album uisitur puta « eburneum: summa parte ancouem qui culcitas continet deauratum habet « adfixum. Binas labet culcitas, quarum inferior est lutea, superior uiridis, « luteum etiam est stragulum, siue opertorium, quo lectus instratus est quodque « altrinsecus dependet.

« 7.ª figura virilis ad infimum lectum sedens coloratior est, et quodam- « modo subrustica: circa femora amiculum habet laxum et fluens flaui coloris « (f. 50[v]) podius in quo sedet ex albo marmore effictus est.

« 8.ª figura dextrum brachium nudum protendens, candidumque palliolum « in sinistrum humerum reiectum habens, reliquam uestem omnem luteam « satisque concinnam: cratera uero siue patera quam manutenet lutea est, « utpote ex auro expressa.

« 9.ª figura palmarum foliis coronata est tunicam habet uiridem, pallium « uero uiolaceum, sed dilutioris coloris, quem Pictores uulgo (bisso) appellat.

« X.ª ultimaque figura quae fides pulsat uestitu est per omnia candido: « vitta uero quae citharam oblique ab humero sustinet rubra est, siue purpurea: « focus tripes ex aere luteo, uel deauratus expressus est: praeter eius basim « quae marmoris instar albicat ».

(f. 51) « Prima figura che tiene in mano una Tazzetta, e mesce l'acqua « sopra la mano della figura, che tiene lo strigile e uestita della prima ueste « e del manto di colore che pende tra giallo e uerde [[2]] tal colore lo fanno « i Pittori con giallo Santo. La ueste sotto, et una poca di manica che si « uede, e di color leonato.

« La figura che segue appresso à questa e uiene dietro al piedistallo « che regge la Conca dell'acque, e uestita di leonato scuro [[3]], e la Cartella « che tiene in mano è di color gialletto.

« La 3ª figura, che è quella dello strigile il suo Manto è di un certo « uerde non molto allegro, mà la ueste sotto è gialla assai bella.

« La 4ª figura, che è meta igniuda il suo manto e di color uerde fresco « e foderato di pauonazzo, come anco quella poca di ueste, che si uede sotto « è dell'istesso pauonazzo [[4]].

« La 5ª figura che siede nel Letto, et è meta igniuda, il panno che ha « in capo e che gli si posa nel grembo e di color bianco, et il restante e « tutto pauonazzo [[5]].

« La 6ª figura che gli siede a canto il suo habito è tutto bianco di sotto, « come s.ª mà però quello che è sopra è un poco gialletto, come fusse lana [6].

« Il suo letto il p.º Matarasso e giallo, il sopra e uerde, e uerdi sono « tutti quei panni che da esso cascano, e la copertura è gialla. La Colonnetta « del letto e bianca come uolessimo dire inargentata.

« La 7ª figura che siede la carnagione sua e rossaccia, e rustica, il « panno che tiene a torno e Leonato [7] lo Zoccolo doue siede e finto Pietra « Bianca.

« L'8ª figura ha il braccio igniudo, e quel poco di pannicello nella spalla « è bianco, nel resto tutto l'habito è giallo assai bello [8], e la tazzetta che « tiene in mano e gialla come finta dorata.

« La 9ª fig.ª coronata di palme il suo habito sotto è uerde, e'l manto « è pauonazzetto, però d'un colore che i Pittori chiamano bisso [9].

« L'ult.ª figura che suona è uestita tutta di bianco, e la legaccia che li « attraversa et è legata all'Instrumento è rossa.

« Il Tripode e finto tutto d'ottone o dorato, eccetto il suo zoccolo che « è di pietra bianca ».

(f. 50^{v} e 52) « Dum nuptiis tuis eccellentissime Princeps epithalamium « undique canitur ab alijs, hoc ego tibi offerendum putaui rei nuptialis argu- « mentum, uetustissimo iam aeuo depictum in pariete, qui Clemente VIII. « Pont. Max. inter Moecenatis hortos e subterranea specu, ac ruderibus effossus « excisusque in Aldobrand.^{rum} Quirinali uiridario positus est, unde hoc duximus « exemplum. Multa equidem expingi iussi antiquorum monumenta, ut et genio « indulgerem meo et a Cardinali Barberino fratre tuo, cui studium eiusmodi « non ingratum uidebam, benevolentiam curiosius aucuparer et gratiam. Sed « hoc unum ex omnibus oculis tuis subijcere uolui, ut ex antiqui supersti- « tione connubij facilius religionem ac sanctitatem intellegas tui. Vale. »

1 Una nota del f. 38 intorno all'*a.* dice:

« Mancò l'autore in Roma sul fine di feb.^{ro} 1637 e lasciò la sua lib.^{ria} con l'Inscritt.^{ne} di marmo et altri fram.^{ti} di antico sì di marmo che terra cotta à Pri. Teatini tra quali haueua suo Confessore il Pre. Ghisilieri (?) e sustituí à essi i Pri. Gies.^{ti} se non osseruauano le condit.^{ni} con che gli hau.^{a} lasciati detti studii e altre cose. » Cf. Prospero Mandosio, *Bibliotheca Romana*, Romae 1682 pp. 33-4.

2 Di verde non vi è più traccia: in generale poi non si nota differenza nel colore tra i due indumenti.

3 Il *leonato* pare per l'autore (cf. f. 50 figura 7) che sia il *flavus* dei latini. Così inteso, il leonato non è il color proprio del mantello della figura, ma piuttosto il violaceo. Quì poi l'autore non ha avvertito che la sottovesta o chitone ha color diverso (verdastro) dal mantello.

4 Su questa figura non si vede che uno solo degli indumenti, il mantello, e nessuna discrepanza di colori ne può far sospettare un secondo.

5 Non vi è differenza essenziale di colore tra le varie parti di questo « panno ».

6 L'abito di sotto veramente è violaceo, e quello di sopra è bianco.

7 Vedi per il leonato la nota 3 precedente.

9 Ora è un giallo assai sbiadito.

9 Difficilmente ora si distingue il colore dei due indumenti: l'« habito di sotto » è un verde-bruno assai carico, e il manto è un violaceo-scuro.

10 In due luoghi diversi, in questi due fogli, trovasi scritta la dedica, senza che vi sia diversità fra l'una e l'altra di una sola parola. Esse però sono di mano diversa, e quella del foglio 50^{v}, che deve essere stata la minuta, è cancellata con una linea obliqua di traverso.

Num. 6.

Istrumento di vendita della Villa al Conte Alessandro Sesto Miollis.

(Archivio Aldobrandini, Tomo 177 n. 8, 2).

« Napoleone Primo Imperator de' Francesi, Re d'Italia e Protettore della Confederazione del Reno. = A tutti li Presenti e quelli che verranno salute.

Faccio fede, e certifico Io Giovanni Lorenzini Notaro Publico residente in Roma, ed avente publico studio in Via di Tor Sanguigna Numero dieci, qualmente negli Atti miei fin dal dì diecidotto Aprile mille ottocento undici fu stipolato Istromento di Vendita di una Villa, Palazzo ed Annessi per scudi settemila cinquecento Romani, pari a Franchi quarantamila centoventicinque fatta da Sua Altezza, Il Signor Principe Francesco Borghese Aldobrandini a favore di Sua Eccellenza Il Signor Conte Alessandro Sesto Miollis, del Tenore seguente, cioè:

Vendita di Villa, Palazzo ed Annessi per Sc. 7500 = Romani, pari a franchi 40125 = Fatta da Sua Altezza il Signor Principe Francesco Borghese Aldobrandini a favore di Sua Eccellenza Il Signor Conte Alessandro Sesto Miollis = A dì diecidotto Aprile Mille Ottocento Undici = Napòleone Primo Imperator de' Francesi, Rè d'Italia, e Protettore della Confederazione del Reno. Avanti di Me Giovanni Lorenzini Notaro Publico residente in Roma, ed avente Publico Studio in Via di Tor Sanguigna | (f. 1^{v}) Numero dieci, e degli infrascritti Testimonj abili a forma della Legge in appresso firmati = Sono stati presenti = Il Signor Artemondo Regny Banchiere Publico, domiciliato in Roma in Via della Scrofa Numero Settanta a me Notaro cognito Procuratore specialmente costituito da Sua Eccellenza il Signore Alessandro Sesto Miollis Conte dell'Impero ecc. ecc.... come da Procura stipulata in Brevetto il primo Febrajo dell'Anno corrente per gli Atti miei, che in un foglio sottoscritto dalla Lodata Eccellenza Sua, e debitamente registrato in Roma il detto di Primo Febrajo Mille Ottocento Undici, cas. 6. f. 155 ecc.... si consegna a Me Notaro per inserirlo nel presente Istromento del tenore.

Ed il Signor Giuseppe Posi domiciliato in Roma in Via della Dogana Numero Cento Ventisette Legale, Uditore ed Amministratore Generale di Sua Altezza il Signor Principe Francesco Borghese Aldobrandini, come da Dispaccio dato da Turino li Venti Maggio Mille Ottocento Otto ed esibito per Istromento publico per gli atti del Migliorucci | (f. 2) Notaro in Roma li Ventotto Giugno detto anno, a me Motaro similmente cognito = Li quali hanno esposto e narrato che essendo piaciuto alla Lodata Altezza Sua il Signor Principe Aldobrandini, di alienare la Villa, Palazzo, ed altri Annessi di Sua pertinenza situati in Roma nel locale detto di Monte Magnanapoli, eccettuato il noto quadro delle Nozze Aldobrandini, li Bassi Rilievi, e numero quattro Statue, le quali esistevano, e già rimosse dalli due prospetti del Palazzo, che guardano il Giardino, si assunse fin dal principio dell'Anno corrente Mille Ottocento Undici trattato di questa Compra e Vendita colla Lodata Eccellenza Sua Signor Luogotenente Generale Conte Miollis, e per esso col menzionato Signore Artemondo Regny Suo Procuratore Speciale. Essendosi conciliate le condizioni del Contratto fu pagata con una Credenziale per Firenze la Somma di Franchi Sedicimila cinquecento Ottantacinque, pari a Scudi Romani Tremila cento in parzial sodisfazione dell'infradicendo prezzo della Sudetta Villa, Palazzo ed Annessi, in forza del qual Prezzo.... il detto Signor Giuseppe Posi come Procuratore ecc. dichiarò di aver venduto ed alienato a favore di | (f. 2^{v}) Sua Eccellenza ecc. per lo prezzo e nome di prezzo amichevolmente concordato di Scudi Settemila cinquecento. trasferendone fin d'allora il dominio ed il possesso nell'Eccellentissimo Compratore. In conto di questo prezzo fu come sopra consegnata al Signor Giuseppe Posi la detta credenziale.... la qual Credenziale fu puntualmente consegnata di persona in Firenze da esso Signor Posi al Signor Principe ecc., nel dì venticinque del sudetto Mese di Gennaro Mille Ottocento Undici, ed in detto giorno esatta, e riscossa da esso Signor Principe Venditore. Correspettivamente ancora Sua Eccellenza il Signor Conte Miollis compratore entrò nel naturale possesso della Villa, Giardino ed Annessi, e fu fatta descrizione di tutti gli Oggetti ivi esistenti e compresi nella Vendita, qual descrizione poi è stata riconosciuta e firmata da ambe le Parti interessate = Non ha mancato l'Uditore e Procuratore di Sua Altezza | (f. 3) il Signor Principe Venditore di far rimuovere a proprie spese, come si era convenuto, ed il quadro denominato delle Nozze Aldobrandini eccettuato, giacchè li sopra espressi Bassi Rilievi e Statue erano state antecedentemente rimosse e trasportate, e li Bassi Rilievi del Palazzo, facendo anche tutto ne' luoghi, ove quelli esistevano ridurre, ed acconciare in uno Stato decente. Dopo tutto ciò è piaciuto alle Parti di procedere alia stipolazione di Publico Istromento per maggior prova del già seguito Contratto. Per la qual cosa avanti di me Notaro sudetto e Testimonj le infrascritte Parti hanno rattificato, approvato, ed omologato quanto sopra si è detto, convenuto ed eseguito, e perche tutto abbia maggior forza e compimento = Il Signor Giuseppe Posi quale Uditore ecc.... ha confermato e conferma la libera vendita ed alienazione ecc.... a favore di Sua Eccellenza ecc.... | (f. 3^{v}) del Palazzo, Villa, Orti, Acque e diritto di esse, mobilio, Statue, Vaserie, Piante, Stigli, e tutto altro compreso ed annoverato nella descrizione compilata di comun consenso, e sottoscritta da ambo le Parti.... = Qual Palazzo e Villa venduta come sopra è situata in Roma nel luogo detto di Monte Magnanapoli, ed è circondata di muri da tre lati, che confinano colle Strade Publiche, cioè colla Strada, che conduce a Monte Cavallo, con l'altra che conduce a S. Agata ò San Bernardino da Siena, e con la terza, ò sia Salita che porta al Cancello principale dalla parte detta di Mazzarini. Il quarto lato poi confina con la Casa che tende a Monte Cavallo, e che non ha diritto alcuno d'introspetto nella Villa. = E questa Villa medesima il Signor Posi in rappresentanza del Signor Principe Venditore asserisce, ed afferma essere stata | (f. 4) liberamente donata dal Pontefice Clemente ottavo, come allora sovrano temporale al Cardinal Pietro Aldobrandini Suo Nepote, prima con Chirografo Soscritto da Lui li trè di Aprile mille seicento, e poi ancora con Breve speciale, e confermatario delli Ventotto Settembre Mille Seicento uno, ed essere stata poi tran-

quillamente sempre posseduta dalla Famiglia Aldobrandini, dalla quale passò poi nel Secondogenito pro tempore della Serenissima casa Borghese in forza di Testamento di Donna Olimpia Aldobrandini Panfili Principessa di Rossano aperto per li Atti del Fontia, di poi Bassetti già Notaro alli Ventinove Aprile Mille Seicento trentasette, e quindi di secondogenito in secondogenito si è devoluta all'odierno Signor Principe Don Francesco, il quale ne prese formale possesso con Istromento Publico Rogato dal Megliorucci li Ventisei Febraro Mille ottocento due ».

Seguono disposizioni relative all'uso dell'acqua Felice concesso dallo stesso Papa Clemente VIII; al versamento della somma convenuta in scudi 7500 rom. ecc. Allegato all'istrumento è la descrizione del Palazzo, Villa, Scuderia e loro annessi, a tergo della quale si legge la nota seguente: « Il possesso a favore del Co. Miollis Compratore incominciò nel di 23 Gennaro 1811 in cui pagò à conto scudi 3105 che furono consegnati in Firenze dall'Amm.[e] à S. A. »

Num. 7.

Descrizione e stima del quadro di E. Quirino Visconti.

Bibliothèque Nationale: Collection Visconti, vol. 13, fol. 146 (*Nouv. acq. franç.* 5978).

Minute authographe.

La peinture antique connue sous la dénomination de la Noce Aldobrandine est un morceau de mur qui formoit la frise d'une salle dans la maison de Mécène sur le mont Esquilin à Rome. Il a de longueur, à ce que je puis m'en rappeler, environ deux mètres et demi (7 à 8 pieds) et moins d'un mètre de hauteur (un peu plus de deux pieds). La composition consiste en 10 figures peintes à l'encaustique sur un fonds peint à fresque. Le sujet, suivant l'explication que j'en ai proposée dans un des mes ouvrages, est le mariage de Bacchus et d'Ariadne. Vénus persuade la fille de Minos à oublier Thésée, et à se rendre aux désirs de Bacchus. Winckelmann y voyoit le mariage de Pélée et de Thétis. |

[f. 146[v]] La nature du sujet, et la circonstance que cette peinture antique fut trouvée vers la fin du 16[e] siècle sous le règne du pape Clément VIII Aldobrandini, qui la fit placer dans le palais de sa famille sur le haut du mont Quirinal à Rome, ont fait donner à cette peinture le nom de Noce Aldobrandine.

Le style de cet ouvrage, qui étoit destiné à la décoration d'une salle, donne l'idée la plus avantageuse de l'état de la peinture sous le règne d'Auguste, [et] seroit digne de Raphaël. Le Poussin, qui étoit à Rome lorsque la peinture fut découverte, en fit une copie de la même grandeur que l'original. Ce tableau est à présent dans la Gallerie du Prince Doria à Rome. Les peintures d'Herculanum découvertes dans le dernier siècle près de Naples n'offrent rien qui surpasse la Noce Aldobrandine. En effet, les peintures qu'on exécutoit à Rome du tems d'Auguste et pour un homme d'autant de goût que Mécène, devoient bien suspasser les | [f. 147] peintures de décoration qu'on exécutoit dans une ville subalterne comme Herculanum et qui tiroit tout son éclat du séjour que les Romains faisoient sur ce rivage pendant quelques semaines de l'année.

La Noce Aldobrandine célébrée dans tous les livres qui parlent des arts ou des antiquités, gravée plusieurs fois en différens ouvrages, n'est cependant pas d'une très belle conservation. On ne peut restaurer une peinture antique sans trop l'altérer. Elle présente plusieurs écorchures, et en quelques endroits les couleurs sont presqu'évanouies. Toutefois si les injures du tems ne la rendent pas propre à orner un appartement, elle peut faire encore un des plus précieux ornemens d'un Musée.

Cette considération me paroît devoir influer sur l'estimation de la Noce Aldobrandine, et attendu l'état où elle se trouve, je crois | [f. 147[v]] n'en devoir pas porter le prix au delà de *trente six mille francs.*

Je ne crois pas non plus qu'on puisse l'évaluer à un moindre prix. La copie faite par Poussin auroit, à ce que je pense, un prix de commerce de *mille louis.* Or il me paraît juste de rehausser au moin d'une autre moitié le prix qu'on donneroit pour l'original, tout dégradé qu'il est.

En obéissant aux ordres de V. E., j'ai l'honneur de lui soumettre l'estimation de la peinture antique dite la Noce Aldobrandine, que j'évalue à 36,000 francs sur le motifs que j'expose dans la feuille ci-jointe. Je ne puis pas dissimuler à V. E. que la tâche d'évaluer des objets qui n'ont pas des points de comparaison est difficile et pénible. Comme les prix d'affection peuvent être extrêmement variés, il est rare que les propriétaires ne se plaignent pas de l'expert qui, suivant eux, a trahi leurs intérêts. Je n'ai suivi que ce que ma conscience et mon expérience me dictoient, tout en avouant que l'estimation proposée par moi doit être regardée comme un prix moyen, qui n'est ni le maximum ni le minimum qu'on pourroit donner à cet objet.

Num. 8.

Lettera di M. Paris sulla stima e sull'acquisto del quadro.

(*Bibliothèque Nationale* O[a]. 1074).

N.° 2555. Rome, 26 Juillet 1811.

Monsieur L'Intendant,

Vous veillés ici sur toutes les propriétés de S. M. L'Empereur. Je crois en conséquence devoir mettre sous vos yeux ce qui concerne un monument trés important des Arts dans l'antiquité qui à du pendant un tems lui appartenir. Je veux parler de la celèbre Peinture connue sous le nom de *noce aldobrandine,* tableau le plus parfait de tous ceux qui nous restent de l'antiquité.

Sur la fin de 1808. Je reçus ici une lettre de M[gr] le Marechal du Palais qui m'ordonnoit de lui envoier l'Estimation de ce morceau precieux, n'osant m'en rapporter à mes propres lumières, je profitai du Passage de M. Le Brun, marchand de tableau, sans contredit le plus estimé de son état pour ses connoissances. Après un long examen de l'objet il me dit qu'il valoit 50.000 f. mais que s'il y avoit concurrence pour son acquisition, il vaudroit davantage. J'eus l'honneur d'adresser cette estimation à M[gr] le Maréchal du Palais en citant mon autorité; il me fit celui de me répondre qu'il l'avoit mis sous les yeux de S. M. dont il me feroit connoître les ordres ultérieurs si elle prenoit une décision à cet égard. Monsieur le Maréchal ajoutoit que M.[r] Visconti qui avoit été consulté à Paris n'avoit estimé cette Peinture que 40.000 f. Ayant rempli ma mission je ne me suis plus occupé de cet objet. Je suis parti pour la France en 1809; peu après mon retour en 1810, J'appris que M. le Comte Miollis avoit fait l'acquisition de la Villa Aldobrandina. Ni les bas reliefs antiques qui en décoroient la façade sur le Jardin, ni la *noce Aldobrandine,* n'avaient fait partie de cette vente. On m'a appris que tous ces objets étoient chez M. Camucini. Je suis certain d'après ce qu'il m'a dit lui-même, que les Bas reliefs sont devenus sa propriété; je n'ai pas la même certitude à l'égard de la Peinture.

Je n'ai pas, Monsieur, une curiosité indiscrète sur la décision de l'Empereur à ce sujet; mais s'il étoit possible que l'attention de S. M. portée de preférence sur des objets de l'importance la plus relevée n'eut fait que suspendre sa décision sur celui-ci, ne seroit-il pas au moins très déplacé, qu'un particulier en eut fait l'acquisition, sans doute par commission de quelque Prince Etranger? C'est l'unique motif de l'exposé, que j'ai l'honneur de vous faire, et je m'y suis cru d'autant plus obligé que j'ai une connoissance officielle des intentions de l'Empereur relativement à cette Peinture; ma conscience est en repos, du moment que j'ai l'honneur de vous instruire de ce qui s'est passé à cet égard.

J'ay l'honneur d'être avec un respectueux devouement

Monsieur L'Intendant,

Votre très humble et très obeissant Serviteur

Paris.

Num. 9.

Copia del contratto di vendita del quadro a Vincenzo Nelli e ricevuta della somma pattuita.

(Archivio Aldobrandini, Tomo 177 n. 8. 16).

Noi sotto conveniamo nel seguente contratto cioè.

Il Sig.[r] Posi Giuseppe vende a nome di S. A. Aldobrandini in qualità di suo agente la nota pittura, cognita sotto nome, *Le Nozze Aldobrandine.*

Il Sig.[r] Vincenzo Nelli compra l'indicata Pittura per la somma di sc. 3000, pagabili in moneta effettiva Romana di argento nel giorno 12 del futuro mese di Febraro, e nell'atto dello sborzo riceverà la sud.[a] pittura.

Se il Sig.r Nelli non effettuerà il pagamento per la giornata convenuta, s'intenderà annullato il presente contratto, per l'osservazione del quale noi sotto ci obblighiamo nelle più ample forme.

Del presente contratto sono state fatte due copie da ritenersi una per parte.

Roma li 24 Gennajo 1814.

Giuseppe Posi nel nome sud.o vendo ed accetto il presente contratto come sopra.

Io sotto accetto il presente contratto di compra questo dì 24 Gennaro 1818.

Vincenzo Nelli.

Ho ricevuto dal Sig.r Vincenzo Nelli sc. 3000 moneta fina Romana per prezzo così amichevolmente concertato del retroscritto quadro vendutogli per insinuazione ed ordine di S. A. Aldobrandini datomi con lettera datata da Parigi li 24 dello scorso Gennaro del corr. anno 1814 presso di me originalmente esistente alla quale.... Roma questo dì 16 Febraro 1814.

Gius. Posi.

Num. 10.

Trattative con Vincenzo Nelli per l'acquisto del quadro.

(Biblioteca Vaticana, Archivio dei Musei Pontifici, cartella n. 17).

Il contratto con il Sig. Nelli per l'acquisto delle *Nozze aldombrandine* non fu consumato ma solamente proposto [:] gli fu offerta da Monsignor Tesoriere la somma di scudi quindicimila a condizione di consultarne il Marchese Canova, e di riportarne l'approvazione Sovrana. Nè l'una nè l'altra di queste condizioni furono eseguite e perciò il contratto restò sospeso. Per deciderne definitivamente senza prevenzione, e sul merito del monumento, e sul suo giusto valore potrebbesi rimettere l'affare all'accademia di S. Luca la quale udita la classe della Pittura ne formasse il suo voto e quindi stabilisse il prezzo. Se li dasse un valore a capriccio di questo monumento perchè il Sig. Harris ha offerto (come dicesi) 4500 lire (intendi lire sterline) potrebbe questo esempi dar motivo di approfittarsi altra volta di un'offerta fittizia per vendere al governo con più riputazione un... [Segue una parola che non si può leggere]. Se si vuole beneficare il Sig. Nelli per la sua fabbricazione di Cristalli questo deve essere separato affatto con l'acquisto della Pittura in questione. L'incoraggire le manifatture è una savia misura ma fatta con le debite cautele perchè non cagioni abusi.

Num. 11.

Valore del quadro secondo la stima dell'Acc. di S. Luca.

(Archivio della R. Accademia di S. Luca, n. 58 p. 62v).

Seduta 11 marzo 1818. – Da parte della R. C. A. si è interpellata l'Accademia di S. Luca per avere un giudizio sul prezzo che il Sig. Nelli possessore dell'antico affresco detto *Nozze Aldobrandine* dimanda al Governo che desidera farne acquisto. Il Sig. Nelli ha mostrato di averne richiesta dall'estero per il prezzo di scudi 15000. L'Accademia, dopo relativa discussione, e dopo due votazioni di vario esito, conclude all'unanimità per il prezzo di scudi 7500.

Num. 12.

Lettera di Vincenzo Nelli da cui risulta che l'acquisto era stato concluso.

(Biblioteca Vaticana, Archivio dei Musei Pontifici, cartella n. 17).

Eminenza Revm̃a,

Crederei mancare al più preciso de' miei doveri se omettessi farle conoscere, che sino ad ora veruno si è presentato per il trasporto delle *Nozze Aldobrandine* al Museo. Io sono stato scrupolosamente soddisfatto da M.r Tesoriere per la prima rata, onde in me cresce l'obbligo di ricordare all' Em̃za V.ra Revm̃a di abbassare li ordini opportuni all'oggetto di cui già l' Em̃za V.ra prese memoria. Con i sentimenti della più alta stima e rispetto passo all'onore di rassegnarmi ecc.

12 Maggio, 1818.

Num. 13.

Stato del quadro nel 1796 secondo E. Meyer.

(Dal Böttiger, *Ald. Hochz:* pp. 198-206).

Die Freunde des Alterthums werden nun auch noch zu wissen verlangen in welchem Zustand sich das abgehandelte Monument befindet? Es datiren sich die Nachrichten, welche der Verfasser über diesen Punkt geben kann, freilich schon vom Jahr 1796, seit welcher Zeit die Beschädigungen sich vermehrt haben könnten, doch darf man das Bessere hoffen. Figur für Figur, Theil für Theil soll durchgangen werden, wo sich denn auch noch nebenher manches wird berichten lassen, was in den vorigen Bemerkungen übersehen worden.

Die Luft ist beinahe ganz übermalt, wo noch unberührt alte Stellen übrig sind, scheint sie einen grünlichen etwas unreinen Ton angenommen zu haben, z. B. gleich über der Mauer nahe am höhern Pfeiler im Eck, wie auch auf beiden Seiten der Figur mit der Krone.

Die Mauer mag, da sie drei Brüche hat, an einigen Stellen retouschirt seyn, aber der alte ursprüngliche Farbenton, welcher grösstentheils in schmutziges Violett oder eigentlich Weinsteinfarbe fällt, scheint sich unverändert erhalten zu haben, denn er ist der Harmonie des Ganzen sehr wohl angemessen. An dem Pfeiler zwischen der Matrone und der Figur welche Salbe in die Muschel giefst, müssen Beschädigungen gewesen seyn, weil man daselbst neu aufgetragene Farbe gewahr wird, die sich beinahe über diesen ganzen Pfeiler ausbreitet.

Der Boden worauf die sämtlichen Figuren stehen, ist beinahe völlig übermalt und scheint neuerlich zu viel roth und gelbe Farben erhalten zu haben.

Ein Riss läuft unten vom Fufsschemmel an durch das weisse Gewand der Braut ganz hinauf und selbst durch ihr Gesicht durch, demungeachtet sind die Retouschen an dieser Figur nicht häufig, sie beschränken sich auf die Zusammenfügung des Risses und auf einige harte, magere, braune Striche in dem vom Bette herunterhängenden Theil des weissen Gewandes. Die Figur des Brautigams ist am rechten Vorderarme, an den Ribben der rechten Seite, am Bauch, rechten Schenkel, Bein und Fuss verletzt gewesen und an allen diesen Stellen retouschirt; durch den linken Arm geht ein Riss welcher auch zugemalt ist. Der ausdrucksvolle Kopf hat sich fast unbeschädigt erhalten, dessgleichen die Drapperie, welche sehr leicht hingemalt und fast bloss über den Grund auflassirt scheint.

An der Zusprecherin haben die nackten Parthien manches gelitten, zwei ausgebesserte Stellen bemerkt man am rechten Arm, eine auf der Brust, eine am Hals und noch eine an der linken Hüfte. Der Kranz auf dem Haupte ist flüchtig, nicht besonders deutlich, nur mit wenigen grünen Flecken angegeben. An dem fast durchaus wohlerhaltenen Gewand scheint die erste Anlage sehr hell Violett gemacht zu seyn; auf diese Anlage wurde sodann an vielen Stellen schöne Roth nur auflassirt, oder nach Weise der Aquarellfarben übergezogen, an andern Stellen, besonders am Überschlag im Schooss, welcher eine etwas hellere Farbe hat, ist Blau mit sehr wenig Roth vermischt, auf dem Haupt sogar ganz reiner Ultramarin angewandt: die daselbst ausgesparten Lichter spielen in's Rosenfarbene: an den allertiefsten Stellen wurde auf die gedachte doppelte oder gar dreifache Anlage endlich sehr gesättigtes Violett gesetzt.

An dem Bette, welches ganz unversehrt ist, ausgenommen der Fleck von dem grünen Tuch, den man zwischen dem rechten Arm und dem Leib des Bräutigams durchsieht, vird ein ungemein künstliches Farbenspiel wahrgenommen, das Gelbe ist überall der grünen Drapperie dergestalt mitgetheilt, dass wo Halbschatten entstehen, diese entweder gelb überlassirt sind, oder durch Einmischung etwas ins Gelbe ziehen: dem gelben Tuch und Polster ist hingegen Grün ungefähr in gleichem Masse mitgetheilt.

Nicht minder kunstreich gemalt ist auch das grüne Gewand der Figur, welche Salbe aus dem Fläschchen in die Muschel giesst. Es wurde vom Künstler zuerst schön Grün angelegt und sodann über diese Anlage mit fast unmerklichen Tönen Violett lassirt, wodurch die zartesten Brüche und Flächen der Falten ausgedrückt, wie nicht weniger auch die Übereinstimmung zum allgemeinen Ton des Bildes und zum violetten Umschlag dieses Gewandes bewirkt wird: die kräftigsten Schatten sind entschieden Purpurroth. Diese Figur ist übrigens eine der am besten erhaltenen, nur der gedachte violette Umschlag des Gewandes scheint verblasst und ein Theil des grünen Faltenpartie zunächst

an dem Basement woran sich die Figur lehnt, undeutlicher geworden zu seyn als sie anfänglich gewesen; ferner werden ganz kleine unbeträchtliche Beschädigungen an den Füssen wahrgenommen.

Der Matrone, welche das Bad prüft ist sehr wenig Nachteiliges widerfahren, weder durch alte Beschädigungen noch durch neuere Retouschen. Ihr weisses Gewand ist kaum weniger vortrefflich gemalt als das des Braut; auf der Lichtseite erhält es einige Mittheilung von Grün, wegen der benachbarten grünen Drapperie der Figur mit dem Salbefläschchen, und da wo es auf dem linken Schenkel genau anzuliegen scheint, hat der gewandte Künstler das gelbe Untergewand überaus zart durchschimmern lasst.

Die folgende beschattete und etwas entfernter stehende Figur weicht richtig zurück; sie ist ebenfalls noch unbeschädigt aber sehr flüchtig behandelt, auch die gelbe Tafel, welche von ihr gehalten wird, mag noch in ursprünglichem Zustande seyn, allein die Gestalt derselben ist am untern Ende nicht deutlich; jener braune einwärts gehende Fleck, welcher oder neben dem Rand des Badebeckens anfängt, ist vielleicht ein Schlagschatten, den die Matrone darauf wirft, könnte aber auch ein Auschnitt seyn und in solchem Fall würde besagte Tafel unten als schmaler zulaufend müssen betrachtet werden; ganz am untersten Ende glaubt man ein rothes Band zum Aufhängen wahrzunehmen: ein Paar gelbe Striche, die fast wie Tropfen von Farbe aussehen, könnten vielleicht flatternde Bänder vorstellen sollen.

Das junge Mädchen zuäusserst auf dieser Seite des Bilde, im Begriff mit einer Schale Wasser in das Badebecken zu giessen, hat so sehr gelitten, dass die Farben im Gesicht meist verschwunden sind und nur allein noch die starken zeichnenden Striche deutlich gesehen werden. Vom gelben Übergewand mag vielleicht einiges ursprünglich seyn, das rothe Unterkleid aber ist durchaus neu übermalt und stimmt mit dem ganzen Gemälde nicht wohl überein.

Sonderbar ist es allerdings, dass die beyden über einander liegenden Täfelchen unten an dem Basement worauf das Badegefäss steht, falsch, d. i. von der linken Hand her beleuchtet sind, da im ganzen Bild übrigens das Licht von der rechten Hand einfallend angenommen ist. Hieraus scheint zu erhellen, dass wenn auch die gesammte Erfindung, ja die Anordnung der Figuren in der Aldobrandinischen Hochzeit einen ältern berühmten Werk nachgeahmt seyn sollten, wenigstens dergleichen einzelne Dinge, besonders Nebenwerke verändert oder auch hinzugefügt worden seyn können und sodann lässt sich begreifen, wie bey der eilfertigen Ausführung des Bildes in Hinsicht auf dergleichen hinzugefügte Theile ein Uebersehen statt finden konnte.

Das junge am Dreyfuss stehende Mädchen, welches Opferspende giesset, ist noch sehr wohl erhalten, nur unten am Gewand gegen den Dreyfuss erscheinen einige zu dunkle Stellen, die daher Verdacht erregen, ob sie nicht zu dem Retouschen gehören, hingegen hat die Figur mit der Krone sehr viel gelitten, sogar die Farben ihres Gewandes sind undeutlich geworden, indessen entdeckt man doch, dass der Mantel von einer sanften dem Purpur sich nähernden rothen Farbe war; das Untergewand scheint ursprünglich grünlich blau gewesen zu seyn. Einige harte unangenehme Striche in demselben sind ohne Zweifel neue Zuthat. Die Krone ist ganz übermalt, die am Busen liegende Hand ziemlich undeutlich geworden und der unter dem Gewand etwas hervorstehende Fuss fast ganz erloschen.

Vielleicht hat die Leyerspielerin ein Schlage-Instrument in der rechten Hand gehalten, vielleicht auch nicht, die Stelle ist zwar nicht aufgemalt, aber etwas undeutlich geworden; im Fall sie wirklich ein solches Instrument in der Hand hielt, so lag der Kopf desselben zwischen dem Daum wider den Zeigefinger und ruhete auf dem vierten Finger. Hinter dem Ballen der Hand bemerkt man in Grunde einen dunklern Fleck, welcher alsdann als das verloschene Ende des gedachten Schlage-Instruments angesehen werden müsste; eine sichere Entscheidung in dieser Sache dürfte indessen schwer und vielleicht ganz unmöglich seyn. Das weisse Gewand ist am Rücken herunter gegen den Rand hin stark aufgemalt, die Schattenseite desselben scheint hingegen noch wohl erhalten, nur giebt es am Ermel des linken Arms einige verdächtige, harte, dunkle Striche.

Num. 14.

Il restauro di Domenico del Frate.

(L. Biondi, pp. 149-155).

« Quello stesso favorevole destino, che per tanti secoli conservò intatta questa muraglia, e difesela dalle ingiurie del tempo; quel destino stesso ha voluto, che, dopo due altri secoli e più dal suo ritrovamento, la bella pitttura per singolari avventure di famiglie, e di tempi, venisse alle mani del mio amico Vincenzo Nelli, uomo benemerito della nostra Patria, come quegli che ha tra noi introdotte e a perfezione recate varie utilissime manifatture, che o poco, o male conoscevamo.,. Egli adunque, fatto avendo acquisto dell'antica dipintura, e vedendola da moderni colori in varie parti ricoperta e bruttamente deturpata, s'avvisò, che forse quelle nuove lordure (mi sia lecito così chiamarle) che io co' miei proprj occhj osservai, avrebbero potuto disparire, rendendo così al guardo degli ammiratori le antiche parti nascoste... Il nuovo Possessore... prender volle consiglio dall'immortale Canova, onore della nostra, ed invidia delle straniere nazioni; il quale mirando non senza sdegno i ritoccamenti da' grossolani pennelli capricciosamente eseguiti, fu ancor egli d'avviso, doversi toglier via quegl' imbratti: dicendo che colui, che lo facesse, lungi dall'essere ardito, avrebbe anzi riparato l'ardire di chi aveva stoltamente profanata quell'opera veneranda. Adunque alla presenza di lui, il Signor Domenico del Frate nell'arte Pittorica versatissimo, incominciò con una semplice spugna da poca acqua inumidita a lavare leggermente l'antica muraglia; la quale a quel leggiero lavamento gittando i mal sovraposti colori offrì allo sguardo, con istupore e con diletto di ciascheduno, i primi colori, quali erano stati posti dall'antichissimo Artefice. Anzi si ebbe agio di osservare, che l'antica Dipintura aveva un encausto in guisa forte, che niuno stropicciamento, e niuna forza sarebbe stata pari a distaccarne o alterarne la menoma delle parti. E in questo modo fu ritornato il muro all'antico stato senza aggiungervi verun ristauro, imperciocchè meglio si amò di lasciarvi apparire alcuna piccola e vecchia screpolatura, di quello che aggiungervi cosa, la quale non fosse antica.

E qui vi accennerò alcune poche delle molte cose che nuovamente vi sono apparse: perchè il riferirle tutte sarebbe opera troppo lunga, e forse troppo sottile. E prima d'altro vi dirò che i ritoccamenti nè in uno stesso tempo erano stati aggiunti; nè da una stessa mano: come fanno indubitata fede le varie incisioni in rame, e le varie copie in Pittura, ricavate dall'antico Originale. Per esser breve trascerrò soltanto fra queste e la copia ad olio colorita per l'egregio Niccolò Pussino che si conserva nella Galleria Doria, e l'antica incisione in Rame eseguita dal celebre Sante Bartoli, e la più recente, fatta da Marco Carloni.

Incomincierò dalla figura della Citarista. La quale nell'antico è adornata di bianco vestimento listato a liste d'oro poste ordinatamente di due in due per lungo nella vita, e per tondo nelle braccia, e nel lembo della veste. Ha sulla fronte un diadema d'oro ornato al di sopra, a picciole perle pur d'oro; e nell'indietro un gran nodo di capelli che mostrano le loro cime. La cetra è sostenuta da un nastro ad armacollo, e la mano destra di lei tocca col plettro le sette corde mentre la sinistra innalzata fino alla superiore estremità della cetra sembra diretta a regolarne i registri. Liste d'oro non si veggono in niuna copia se non che quelle, che terminano la veste; ma esse nel Quadro del Pussino sono più che due [¹], e sono di color nericante, e nel rame del Bartoli la superiore è più larga dell'inferiore, e da questa è lontana alquanto più, che non dovrebbe. La corona d'oro è consimile nel Pussino e nel Bartoli, ma in ambedue il nodo de' capelli è più piccolo, e nel Rame del secondo sono piegati a modo, che le cime non appajono. Per lo contrario nel Carloni in luogo dell'aureo diadema havvi una semplice fascia, che adorna i capelli, i quali non sono aggruppati. L'acconciatura tanto variata di questa donna à tornata ad essere quale era ai tempi del Bartoli, e del Pussino, tranne il nodo de' capelli, ch'è più grande, e che lascia vederne le punte. Intorno la cetra è in tutte le copie grandissima diversità; imperocchè la rappresentano di sei sole corde, e suonata non già dal plettro, ma da ambedue le mani, delle quali la sinistra non tocca i registri, ma sotto quelli si abbassa.

Ma nel ripulimento del muro la cosa più mirabile si fù quella del vedere sparire alla poetessa cantatrice la sinistra mano, onde sosteneva la cetra della compagna. La qual mano, nell'antico muro sotto il manto celata, molto di recente doveva essere stata aggiunta, come quella, che in niuna copia si trova, mancando anche nel rame del Carloni, che fu inciso a nostra memoria. Questa figura differisce in ciò dalla copia del Pussino, che ivi la corona radiata è gialla, e la sottoveste è di verde cupo, ove la corona esser dee violacea, e la sottoveste di un colore che si avvicini al ceruleo; Oltre a chè la sopravvesta paonazza ha più cupo colore nell'originale, che nella copia.

La terza figura prossima a queste due, quella dico, che sembra volere con picciola tazza attingere acqua dal vaso grande, o versarvela, quella, se

col quadro del Pussino si paragoni, vedesi in tre parti svariata; nel *capo* che noi veggiamo ricoperto da una specie di Berretto Frigio dipinto a varj colori, il quale nella copia d'un sol colore è contenuto [1]; *nelle vesti* che sono tre, mentre nella copia son due, imperocchè vi manca una veste bianca, che le altre due vesti gialle divide; *nella mano destra*, che la piccola tazza non a quello stesso modo sostiene nell'Archetipo, come fa nell'Antigrafo: La quale diversità anche nelle incisioni in Rame si osserva.

Le principali figure dello Sposo, e della Sposa non furono variate. Ma il Pussino ha più del dovere cariche di rosso scuro le carni del primo, mentre ha dato una tinta alquanto più sbiadata alla sottoveste violata della seconda. Ma la Pronuba che aveva la corona di mirto nella incisione del Bartoli, che n'era priva nel quadro del Pussino, che riacquistata l'aveva nella incisione del Carloni, e quindi avealа nuovamente smarrita; ora al fine dopo tante vicende ha ricoverato quel serto, che mani ardite ora al suo capo rapivano ed or rendevano [3]. E mentre questo si discoperse, apparirono non senza stupore de' circostanti i monili al collo, e al braccio le armille, che da rimotissimo tempo non avean veduta la luce, perchè in niuna delle tante copie si osservano. .... Nelle braccia dell'altra Pronuba si sono pur viste le armille, che erano state coperte dopo l'incisione fattane dal Bartoli. Il Pussino ha dipinto questa Pronuba appoggiata ad un pilastro, sebbene ella appoggisi ad una piccola colonna.

.... Le ultime tre figure si veggono, per quel che appartiene alle vestimenta, così incise, e dipinte, come esse sono nell'esemplare, tranne la figura del mezzo, che fu dal Pussino vestita di una sola veste di color di giuggiola, quando la veste nel mezzo è screziata di paonazzo e di giallo; e sotto quella apparisce la sottoveste perlata. Ma un recentissimo, e malvagissimo pennello aveva vestita l'ultima figura, che versa non so che dentro l'acqua, di un vestimento a color di rosa: e questo io credo essere stato fatto per bizzarria: Così scherzando taluni le sacre antiche cose deturpano, e si gabbano in certo modo di chi si affatica nell'illustrarle. Queste ultime tre figure avevano i visi talmente impiastricciati, che parevano deformi, e non irragionevolmente il Pignorio, ed altri avevano fatto conghiettura dal loro numero, e dal loro ceffo, che elle fosser le Parche: e per ciò in tutte le copie sono esse dipinte con faccia, e chioma femminile. Ma ora non può dubitarsi, che le più basse figure non sieno d'uomini [4]....

Ma niuna cosa ha tanto cambiato aspetto quanto il campo della pittura. Da tutte le copie apparisce che la scena si rappresenti a cielo scoperto. Havvi un muro con un pilastro, che più alto del muro s'innalza; ma e l'uno e l'altro inoperosamente s'innalzano, e l'aria ne occupa le sommità: Il muro poi non tutte rinchiude le figure, ma terminando dopo quella dello sposo lascia in un campo aperto le tre donne che stanno alla sinistra del talamo, dietro alle quali il Pussino ha dipinto alcune colline vestite d'erbe e di arboscelli. Ora la spugna ha operato questo prodigio, che un vago architrave si è discoverto, il quale sul pilastro dietro il talamo elevato maestosamente si appoggia, e mostra che la scena si rappresenti in un Atrio, luogo appunto dove, per testimonianza degli antichi scrittori, suolevano insieme gli sposi ridursi per coricarsi nel letto geniale ivi apprestato. A questa utile scoperta quella si è aggiunta dell'aver veduto sorgere un' altro muro dietro la Citarista e la cantatrice [5]; cosicchè tutte le figure stanno entro un ricinto, senonchè da questa parte, e propriamente dietro al gran muro, è una capace apertura, che sembra dare ingresso nell' atrio; senza chè da essa nè i monti, nè gli alberi appariscano: ma solo è a vedervi l'aria di un puro cielo.

Si può dunque senza timore di menzogna asserire, che coloro i quali hanno per lo passato ammirata l'antica dipintura avranno assai di che pascere la loro vista e di che stupirsi in rivedendola ».

1 Su questo punto la memoria del Biondi s'inganna, perchè nel quadro del Poussin il chitone della fig. 10 non è terminato da liste di nessun colore, ma ha soltanto un'orlatura gialla in fondo.

2 Anche qui le osservazioni del Biondi non sono esatte: il *kekryphalos* della fig. 8 è di color verde e giallo. Vedi sopra p. 18.

3 Non bisogna dedurre dal poetico linguaggio del Biondi che la ghirlanda in questione sia stata da alcuno cancellata dal quadro. Il fatto è che essa appariva così poco distinta, che un disegnatore poteva facilmente non avvertirla. Vedi sopra p. 12 nota 1 e p. 16.

4 Anche su questo punto, pare a me che il Biondi s'inganni: vedi Förster l. c. p. 85 e p. 88 nota 54.

5 Il Biondi fu tratto evidentemente in errore da un pezzo di parete dell'angolo estremo di destra di diverso colore, di cui vedi sopra p. 16 e nota 1.

Num. 15.

Indicazioni che accompagnano la stampa delle *Nozze* di Luigi del Medico.

(Vedi sopra p. 13).

« Quest'antica dipintura a solidissimo fresco sopra muro d'opera reticolata fu trovata in Roma l'anno 1606 sul Colle Esquilino nelle ruine che credonsi degli orti di Mecenate con qualche frammento che più non esiste di un contorno a festoni di fronde di vite. Ricevè il nome dal suo soggetto e dall'esser passata appenna dissoterrata in proprietà del Card. Cintio Aldobrandini. Acquistata nel 1814 dal Sig. Vincenzo Nelli fu nel 1815 dal Sig. Domenico Del Frate col consiglio di Canova all' originalità restituita con solo detergere molto moderno ridipinto a guazzo da cui gli antichi colori benchè conservati erano in più luoghi a capriccio diversamente ricoperti. Disegnata indi sopra esatti lucidi, e ridottene le dimensioni ad $^1/_3$, se n'è compita nel 1817 la prima scrupolosamente fedele incisione, mentre il felicemente regnante Sommo Pontefice Pio VII ne fe' trattar la compra, per unire quest' antico ai moderni capi d'opera che ornano le Gallerie del palazzo Vaticano da Esso create ».

Rappresentano le figure nell' ordine in cui succedonsi da sinistra a destra:

1. 2. 3.	4.	5.	6.	7.	8.	9. 10.
Preparazione della Lavanda.	Profumazione.	Pronuba.	Sposa.	Sposo.	Libazione.	Canto dell'epitalamio.

Individuali connotati delle figure e loro accessorj.

N. 1. Ha molto sofferto. Vestito giallo. Tazzetta molto ombrata di violaceo sporco.

N. 2. Pretesta violacea sporca screziata di rosso. Tunica verdognola. Tavola gialla chiara.

N. 3. Carnagione vigorosa. Palla bianca ornata gialla grigia. Stola gialla chiara. Cucchiajo giallo ombrato rosso cupo.

N. 4. Carnagione bruna. Nastro di testa bianco violaceo. Sandali gialli scuri al di sotto, bianchi in grossezza con chiodi rosso-giallastri, e lacci violacei. Collana e braccialetti gialli. – Appoggiata a colonna grigio-biancastra, versa profumo da vasetto bianco ombrato giallo sui carboni in tazza paonazzetta sostenuta con panno bianco ridoppio.

N. 5. Carnagione candida. Serto di mirto. Palla bianca con ombre violacee. Collana e braccialetti bianchi. Sandali gialli con lacci violacei.

N. 6. Carnagione candida. Palla bianca con ombre gialle. Stola violacea chiara. Calzare giallo. Suppedaneo grigio-giallastro. Coperture del letto scendendo alternanti gialle e verdi con fiocchi gialli a cordoni bianchi. Fusto del letto giallo con piede bianco violaceo.

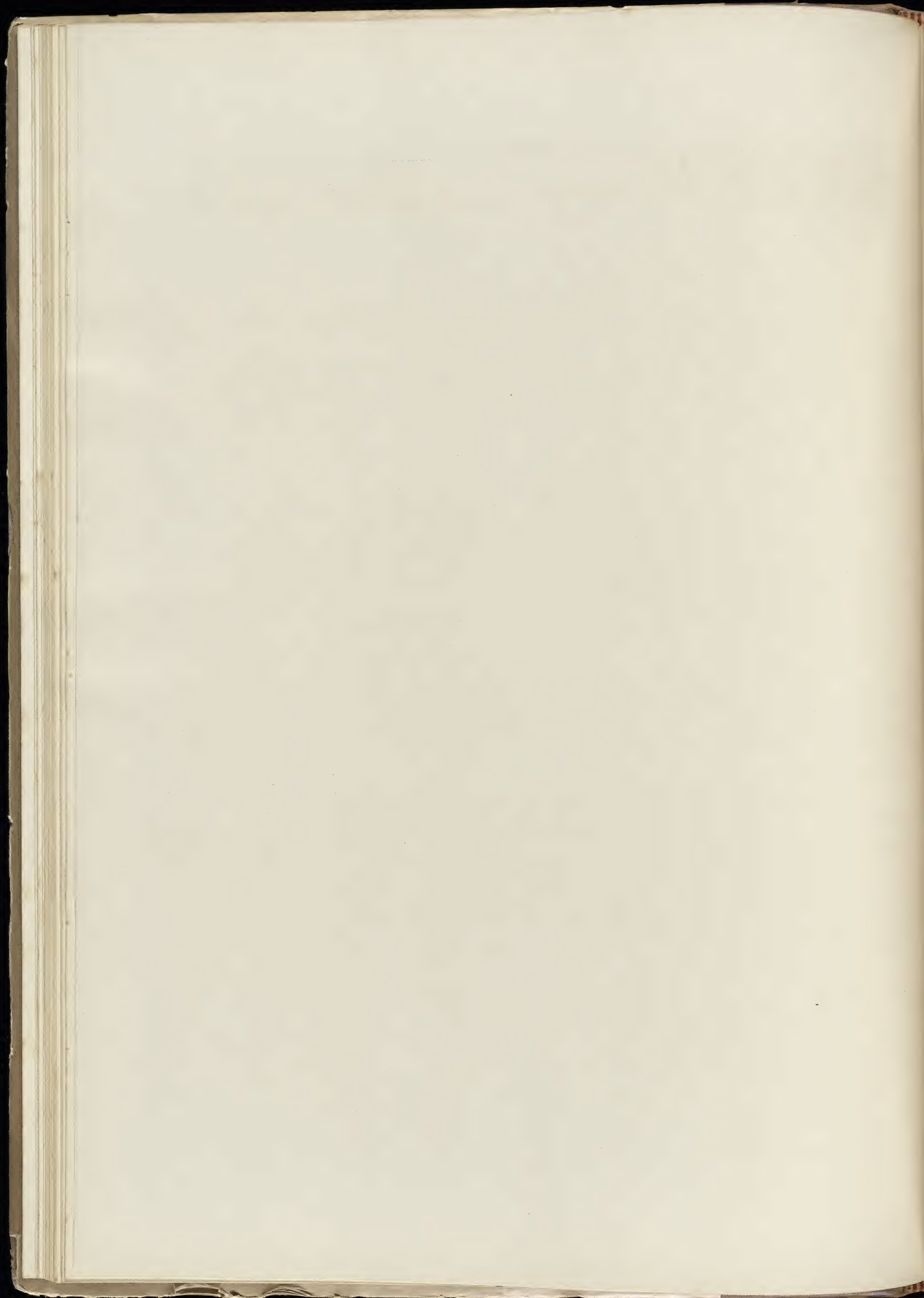
N. 7. Carnagione bronzina. Corona d' Edera fasciata gialla. Clamide rosso cupa lumeggiata paonazza. – Siede su base paonazzetta.

N. 8. Carnagione chiara. Mitra verde tramezzata da fascia gialla, con pendolino bruno. Orecchino bruno. Peplo giallo. Tunicella bianca. Tunica giallastra. Patera gialla ombrata bruna. – Tripode giallo ombrato bruno su base bianco grigia.

N. 9. Carnagione gentile. Corona a punte grigio-biancastre cerchiata d'augusto giro giallo. Peplo rosso-bruno. Tunica retta grigio-violacea. – *N. B.* Questa figura ha alquanto sofferto.

N. 10. Carnagione brunetta. Diadema giallo. Tunica retta a righe punteggiate gialle a fondo bianco. Cintura a due gialli. Sandali gialli con lacci rosso-cupi. Lira gialla all' intorno, con central corpo bruno molto patito: sospesa a nastro rosso. Plettro in ombra bruno.

La tinta generale del pavimento è un mischio bruno giallastro. Il gran partito di parete è violaceo più o meno chiaro, l'aria azzurra verdognola; la parete dietro la 10ma figura grigia, le ombre variamente date col rosso, violaceo, giallo, grigio e bruno più o meno chiari. Al zoccoletto conservatosi sotto la 10ma figura ravvisansi dipinti due chiodi da cui partono principj di verdi fronde dei suddetti festoni.

Romae 1818 ».

PAESAGGI CON SCENE DELL'ODISSEA.

Cap. I. - Scoperta e collocamento delle pitture *.

§ 1. Il 7 aprile 1840, mentre per cura del Comune di Roma, e sotto la direzione dell'Architetto Virginio Vespignani, sul lato di levante della via Graziosa [1] si facevano scavi per gettare i fondamenti d'una casa da pigione, si rinvennero alcuni muri di *opus reticulatum*, che in mezzo agli imbratti della terra mostravano tracce di pitture. Avvisato della cosa il Principe D. Marcantonio Borghese, uno dei Conservatori del Municipio di Roma, questi incaricò i Consiglieri della Commissione di Antichità e Belle Arti Prof. Emiliano Sarti, Avv. Bontadossi e Cav. Vescovali, perchè facessero un'ispezione sul luogo e riferissero intorno all'importanza della scoperta.

Dalla relazione dell'Avv. Bontadossi si venne a conoscere che gli avanzi ritrovati appartenevano ad una fabbrica antica, « che la parte scoperta di muro di tufo rozzamente costruito era ricoperto di un eccellente intonaco dipinto ad ornati e figurato; che quella scoperta dovea far sospenderne le demolizioni non solo, ma esser necessario condurre l'operazione dello sgombrar le macerie in maniera atta a far venire in luce tutto ciò, che rimanea di antico » (*App.* n. 1). Giusta l'avviso della Commissione i lavori proseguirono sotto la direzione del Conte Vespignani, e il 3 di settembre dello stesso anno il Commissario di Antichità e Belle Arti comm. P. E. Visconti dava notizia al Ministero del Commercio e delle Belle Arti di una parte interessante di pitture che era stata scoperta; e il Ministero in data 24 settembre ordinava che le pitture si coprissero con tavole, finchè fosse deciso, se convenisse lasciarle sul posto o non piuttosto trasportarle altrove. Il pregio del dipinto e l'inevitabile danno a cui esso trovavasi esposto per la profondità del luogo e per l'azione deleteria dell'umidità, dimostrarono la necessità di staccarlo dal muro; e però con decreto 14 aprile 1849 fu dato l'incarico del lavoro a certo Pellegrino Succi sotto la direzione del Marchese Giuseppe Melchiorri, Presidente del Museo Capitolino, e del prof. Emiliano Sarti [2]. Il Succi si mise all'opera il 25 aprile seguente; un mese dopo le pitture erano già trasportate in tela, rimanendo, pei torbidi sopraggiunti nella città, presso il restauratore, e il 21 luglio 1849, essendo state scoperte in terreno comunale, venivano collocate nel Museo Capitolino.

Fig. 1. — Pianta degli scavi eseguiti nel 1848-49.

Nel luogo in cui furono praticati gli scavi, esisteva prima una casa in rovina. Sotto l'ingresso di quella casa (vedi fig. 1) era sepolto un braccio di grande muraglione di antichissima costruzione (*A*): al di là di questo braccio, nella direzione del colle, veniva un muro (*B*) affatto indipendente dal primo, che, protraendosi per m. 9.50, s'intestava perpendicolarmente in un altro muro di eguale costruzione (*D-C*), il quale si stendeva a destra per una lunghezza di m. 15.50 [3]. Nell'angolo

---

* *N. B.* — I particolari della scoperta leggonsi nell'opera del MATRANGA, *La città di Lamo* ecc. pp. 141-8 e 109-113, e si ripubblicano nell'*Appendice* ai n. 1 e 2. La prima e più ampia pubblicazione di queste pitture è quella del WOERMANN, *Die antiken Odysseelandschaften* ecc. Quando nelle pagine seguenti sono citati i nomi del Matranga e del Woermann senz'altra aggiunta, s'intende rimandato il lettore alle opere qui indicate.

[1] Nel luogo occupato da una casa segnata col n. 68. La via Graziosa seguiva press'a poco la direzione dell'attuale via Cavour, e la parte di essa lungo la quale si fecero gli scavi corrisponde al tratto compreso fra le vie minori Sforza e Quattro Cantoni.

[2] Già negli *Arch. Anzeig.* del 2 febbraio 1849, p. 31, E. BRAUN descriveva sommariamente le pitture scoperte nel primo stadio dei lavori, e riferiva la voce corsa che esse fossero cadute nelle mani del noto antiquario di quel tempo prof. Sarti, che faceva di tutto per tenerle celate. Gl'intrighi e le arti del Sarti, a cui accenna il Braun, non sono confermate nè dal Matranga, nè dal Woermann.

[3] La pianta data alla fig. 1 è tolta dall'opera del Woermann, che riproduce essenzialmente quella del MATRANGA, tav. VIII, e la descrizione è desunta dallo stesso MATRANGA p. 109 e sgg.: vedi *Appendice*, n. 2.

d'incontro dei due muri (*B-C*), e in un primo scompartimento del muro *C* (vedi anche fig. 2) si cominciò a veder tracce di pitture [1]; e sul tratto seguente a questo primo scompartimento, all'altezza di circa quattro metri dal pavimento antico, apparvero i primi dipinti. Essi però dovevano continuar sul resto della parete *C*, la quale s'internava nel terreno d'un proprietario privato, certo signor Filippo Bennicelli [2], a cui spettava prender l'iniziativa per il proseguimento delle ricerche. Il successo felice degli scavi comunali fu stimolo sufficiente perchè il proprietario chiedesse che fossero proseguiti; e così agli 11 di settembre del medesimo anno 1849, ripresi i lavori, sotto la direzione dell'architetto Canina, si venne alla scoperta di un altro tratto più lungo di parete dipinta in egual modo. Anche di queste pitture, con deliberazione del 16 ottobre seguente (vedi *Appen.* n. 3 e 4), fu ordinato il distacco al Succi, quindi fu dato incarico al signor Ettore Ciuli di ripulirle e ristaurarle (Matranga p. 146, *Appen.* n. 1), e intanto si avviarono pratiche col proprietario per trattarne l'acquisto da parte del Governo.

Fig. 2. — **Sezione degli scavi.**

La Commissione Generale di Antichità e Belle Arti propose il prezzo di 1000 scudi, che, data l'importanza dei cimelî, al proprietario parve somma troppo esigua; ma essendo stata riferita la cosa a Papa Pio IX, questi il 22 maggio 1850 diede incarico al Ministro del Commercio comm. Camillo Iacobini di trattare di nuovo l'acquisto a quelle condizioni che avrebbe stimato convenienti. Dopo altre pratiche fu convenuto il prezzo di 1500 scudi, e le nuove pitture, colle altre collocate prima nel Museo Capitolino, su deliberazione unanime della Magistratura Romana approvata dalla Presidenza di Roma e Comarca il 30 dicembre 1850, furono offerte in dono al S. Padre, e consegnate il 25 aprile 1853.

Una volta portate in Vaticano, la sala destinata a riceverle fu la medesima delle *Nozze Aldobrandine* (vedi sopra p. 4), dove, chiuse in quattro cornici, vennero appese a guisa di quadri alle pareti dei due lati più lunghi in alto. Il primo quadro a destra di chi entra, contiene l'episodio di Ulisse nella casa di Circe (tav. XI), il secondo, l'andata di Ulisse al paese di Circe e la distruzione della flotta (tav. X): il primo quadro a sinistra, l'episodio di Ulisse agl'Inferi (tav. XII), il secondo, l'arrivo dalla flotta di Ulisse al paese dei Lestrigoni e il primo assalto di quei giganti contro i Greci (tav. IX). Nello studio dei singoli quadri noi non seguiremo questo ordine ma quello più logico degli episodî rappresentati, come si trovano raccontati nell'Odissea, e come furono dipinti dall'artista sull'antica parete.

Cap. II. – Riproduzioni e stato di conservazione.

§ 2. Degli otto scomparti in cui appare divisa la parete dipinta, solo i primi due furono riprodotti fin da principio in due tavole dal Braun [3] e dal Matranga [4]: la prima riproduzione intera di tutta la serie fu fatta nel 1876 dal Woermann in sette tavole, sei in cromolitografia e la settima in semplice litografia [5], e dalla pubblicazione del Woermann attinsero di poi gli altri, che, scrivendo di storia e di archeologia, ebbero occasione di trarne esemplari e documenti [6]. Ma colle riproduzioni, per quanto accurate, del Woermann è difficile farsi un'idea esatta del valore artistico degli affreschi, inutile poi cercarvi lo specchio fedele delle loro condizioni materiali. Quelle in fototipia semplice e a colori che accompagnano questa pubblicazione (tav. IX-XXVI), presentando nell'insieme e nei particolari gli originali come sono, ne mettono sott'occhio pregi e difetti, e servono anche a mostrare, in via generale, il numero e la gravità dei guasti che quelli hanno sofferto. Sappiamo che nel lavoro eseguito per il distacco degli affreschi (almeno dei primi due: vedi *Appendice* n. 1) il colore venne fermato con una tempera (*Appendice* n. 4), e che Pellegrino Succi, prima di riceverne la consegna, presentò alla Commissione un processo verbale dello stato in cui

---

[1] La fig. 2 è tolta dal MATRANGA, tav. IX. Secondo il GRIFI (*Giornale di Roma*) gli scomparti dipinti prima di quelli ora conservati, ma al tutto consimili, erano due.

[2] L. GRIFI, *Giornale di R.* e *Bull. Inst.* 1850 p. 17.

[3] *Arch. Zeit.* del 1852, T. 45, 46, le quali furono ricavate da due copie a colori mandate da Pio IX in regalo al re Federico Guglielmo IV di Prussia, conservate poi nell'*Antiquarium* di Berlino.

[4] T. I, II indipendentemente dalle copie berlinesi.

[5] La tav. VI è riprodotta in proporzioni minori dallo stesso autore nella *Geschichte d. Kunst* I p. 417.

[6] Le sette tavole del Woermann sono tutte riprodotte in piccole proporzioni da R. ENGELMANN, *Bilder-atlas, Odyss.* tav. VII, VIII, XI, XII. Parzialmente poi riprodussero o l'una o l'altra tavola WOLTMANN-WOERMANN (I p. 113) e BAUMEISTER II p. 858 (Ulisse agl'Inferi in colloquio coll'ombra di Tiresia), WICKHOFF, p. 79 fig. 14 (la casa di Circe), ROSCHER II, 2, p. 1807 (il primo assalto dei Lestrigoni alla flotta di Ulisse), III, 1, p. 1023 (il secondo quadro degl'Inferi). – In proporzioni molto ridotte sono dati insieme il secondo e il terzo quadro con una metà del quarto in SPRINGER-MICHAELIS I, 6ª ed. 1901 p. 324, e in PETERSEN, *Ara P. A.* p. 158, e il quadro di Ulisse agl'Inferi nell'*Atlas z. Arch.* T. XIX n. 3.

trovavansi le pitture: lo stesso fu fatto certamente, quando esse furono affidate ad Ettore Ciuli, perchè le ripulisse e le restaurasse; ma sgraziatamente i documenti relativi sembrano perduti (vedi *Appendice* n. 3 nota 1).

Ciò che risulta evidente e dall'esame dell'originale e dalle fototipie, è che nell'operazione stessa del distacco l'affresco andò diviso scomparto per scomparto in otto pezzi, e che il taglio di ogni pezzo della parete fu fatto in direzione verticale, a destra e a sinistra dei pilastri interni, lungo la linea nerastra che rappresenta il pilastro esterno in ombra. Gli otto pezzi furono poi ricongiunti due a due così da formare quattro quadri rettangolari. Va da sè che la linea di congiunzione venne abilmente dissimulata con una tinta che si accompagna col resto della parete tagliata, non così però, che la linea del taglio non sia rimasta evidente (vedi a destra del pilastro intermedio nelle tav. IX-X e a sinistra nelle tav. XI-XII). Le osservazioni che seguono, dedotte dallo studio diretto degli originali, serviranno d' illustrazione e di supplemento al contenuto delle tavole.

§ 3. Primo quadro. L'intonaco e i colori sono in generale ben conservati. Fanno eccezione le parti seguenti: l'angolo inferiore a sinistra (di chi guarda), che abbraccia la poppa della nave col marinaio coperto il capo dal petaso e la base dello scoglio e le altre navi più lontane; l'atmosfera in alto nel mezzo dell'affresco, e quel tratto del monte da cui discende la donna coll'idria, che per l'attrito delle materie accumulate loro sopra, appaiono alla superficie come raschiate e con linee e colori alquanto confusi. Alcune particelle dell'intonaco che si erano staccate, furono riempite – a quanto pare – di stucco e nuovamente dipinte; ma esse distinguonsi dal resto del quadro per la loro tinta opaca. Così è quel tratto del suolo a cui si appoggia la mano destra della ninfa della fonte per la lunghezza di 9 cm. circa (vedi tav. XXVIII *a*): così tutta intera la gamba sinistra di Antiloco, metà delle gambe di Anchialo, e metà della gamba destra di Euribate (vedi tav. XXVII). Semplicemente rinforzate con qualche tocco di pennello sono le tinte rossastre che segnano le pieghe e i lembi del chitone della donna che scende verso la fonte.

Secondo quadro. Anche questo quadro come il precedente è in generale ben conservato. Pure si notano nelle basi dei pilastri che lo racchiudono parecchie screpolature, e qua e là per tutta la superficie appaiono piccoli solchi o scalfiture per le quali cadde l'intonaco esterno, e che furono ristaurati con qualche pennellata di colore: così il petto, la guancia destra, il ginocchio e il piede sinistro del Lestrigone che corre portando un bastone, alcuni solchi del terreno, della roccia a destra e del cielo in alto: le figure, eccettuato il Lestrigone descritto, e quello dinanzi a lui che si china per afferrare una pietra (ritoccato specialmente nell'avambraccio sinistro e nella gamba destra) sono perfettamente rispettate.

Terzo quadro. Tre lunghe screpolature attraversano il quadro in direzione verticale: l'una accanto al pilastro esterno di sinistra del quale attraversa anche il capitello, e le altre due quasi parallele verso il pilastro di destra. Tutta la superficie poi appare sparsa qua e là come di macchie che ripetono il colore del fondo alquanto rinforzato; dove il colore è azzurro – come nel mare – con azzurro più intenso, dove è bruno – come nelle navi e nelle figure dei Lestrigoni – con tinte bruno-giallastre. Queste macchie derivano evidentemente da pezzi d'intonaco caduti, riempiti forse di stucco e nuovamente dipinti: la loro superficie infatti non coincide perfettamente col resto dell'affresco, ma appare in generale alquanto concava. Nella metà inferiore di destra qualche più piccolo frammento di intonaco si è staccato, lasciando scoperto il bianco della calce sottoposta. Così per es. nel piede del Lestrigone che tiene afferrata colla sinistra la prora di una nave tirata di forza contro la riva.

Quarto quadro. Vi sono due screpolature trasversali: l'una partendo dal collarino del pilastro di sinistra va a finire in quello di destra alquanto più in basso; l'altra, partendo dal pilastro sinistro poco più in su della metà, si congiunge alla prima quasi nel mezzo del quadro. Sul punto d'incontro di queste due passa una terza screpolatura verticale che attraversa tutto l'affresco. Due altre minori si vedono: l'una obliqua nell'angolo inferiore di sinistra, e l'altra in senso verticale a destra, che attraversa il gruppo delle tre figure femminili. Anche qui, come nel quadro precedente, appaiono quelle macchie di tinte rinforzate corrispondenti ad uno scrostamento riempito e poi nuovamente dipinto, come apparisce anche dalla superficie dell'intonaco in questi punti leggermente concava.

Quinto quadro. È uno dei quadri più guasto dalle screpolature, come risulta anche dalle tavole. La prima screpolatura a sinistra scendendo obliquamente dall'architrave si biforca una volta sopra la porta, poi una seconda a mezzo del pilastro centrale, e va ad incontrare una screpolatura trasversale più grande, che serpeggia dalla metà del quadro verso l'angolo inferiore di destra. Qui viene a cadere una screpolatura verticale, la quale nel bel mezzo dell'edizio, fra le due colonne centrali, ha prodotto il distacco di una striscia d'intonaco alta 21 cm. circa e larga in media da quattro a cinque cm., striscia che venne poi ristaurata e tinta in modo grossolano, così che si distingue facilmente dal resto dell'affresco. L'intonaco, specialmente nella parte inferiore di destra, è pieno di scalfiture, così che anche il colore è come svanito in una tinta sporca uniforme; e il restauro appare ristretto al riempimento delle screpolature e degli scrostamenti maggiori, per fermare l'intonaco, senza aggiunta specifica di colori.

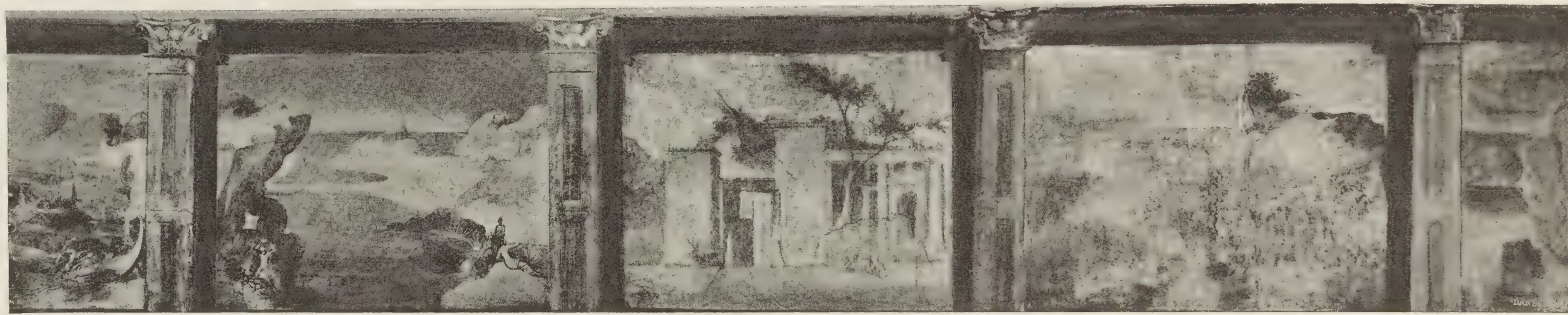
Sesto quadro. Vi sono tre screpolature. La maggiore, quasi verticale, passa pel mezzo del quadro: le altre due minori attraversano parallelamente l'angolo inferiore di destra, senza produrre discontinuità di superficie. Anche qui l'intonaco ha subìto molte scalfiture, di cui sono visibili le tracce specialmente nella parte inferiore: sullo scoglio in basso a sinistra, sulla grande figura ivi seduta e sull'altra sdraiata più in alto, e di là, procedendo a destra, sopra la palude. Le scalfiture furono riempite e nuovamente dipinte come nei quadri terzo e quarto; e due di esse più grandi si notano nella metà inferiore, a destra della grande screpolatura centrale. Due scrostamenti in alto, l'uno a sinistra dell'apertura ad arco della roccia verso il mare, e l'altro a destra, furono riempiti e dipinti con tinta nerastra che stacca dal resto. La scena centrale appare integralmente rispettata.

Settimo quadro. È grande la metà degli altri. Vi si notano due screpolature verticali. L'una attraversa serpeggiando il pilastro di sinistra, l'altra passa più vicina al lato destro del quadro: esse non furono menomamente ristaurate. Del resto notansi anche qui leggiere scalfiture riempite nel modo osservato nei quadri precedenti. L'angolo superiore di destra non è intero: manca una parte dell'orlo in alto per la larghezza di 14 cm. circa, e per l'altezza di 40 cm.; così che il pezzo mancante potrebbe rassomigliare benissimo ad un triangolo rettangolo di cm. 40 × 14. Vedi Tav. XXV.

In conclusione, l'esame diretto dell'affresco lascia l'impressione che nè i colori nè il disegno siano stati essenzialmente rimaneggiati, e lo conferma il fatto del lembo estremo del quadro testè esaminato rimasto frammentario; così che, come dice il Woermann (p. 1), « non ostante alcuni smarrimenti, noi possiamo francamente rallegrarci di una conservazione in tutto eccellente ».

Cap. III. – Descrizione generale.

§ 4. Come risulta dai particolari indicati nella narrazione della scoperta, queste pitture coprivano insieme, e tutte di seguito, la zona superiore di una parete per la lunghezza di 14 m. circa e per l'altezza complessiva di m. 1.50. Esse appaiono ora divise a distanze eguali da due file ciascuna di otto pilastri, dipinti gli uni dietro gli altri, come in ombra, e distanti quanto la grossezza del muro sul quale sembrano erigersi; e sopra di loro corrono parallelamente due architravi distinti: quindi tutto l'affresco si vede ripartito in otto riquadri con duplice cornice di pilastri e di architravi, l'una delle quali (l'anteriore) prospetta verso l'esterno dell'edificio, quasi che la volta della camera, da questo lato, posasse esclusivamente sui pilastri e sugli architravi, e la zona intermedia aperta, come da grandi finestroni rettangolari, lasciasse spaziare lo sguardo sopra un'ampia distesa di monti e di marine. In modo simile doveva essere disposto architettonicamente il fregio superiore dell'A r a P a c i s [1], e così molte altre pitture murali decorative di quell'età [2].

I pilastri anteriori di prospetto, alti m. 1.37, sono dipinti in rosso vivo e divisi ad un terzo dell'altezza da una piccola scanalatura orizzontale in due parti, in ciascuna delle quali è raffigurato, entro riquadratura rettangolare incavata, un fregio di putti alati e ritti l'uno sopra l'altro, di color bianco qua e là svanito. Il capitello corinzio, al disopra del collarino, è di color giallo, con grandi foglie d'acanto agli angoli ed una minore in mezzo per ogni lato: dietro le foglie angolari si staccano e si ripiegano sotto l'abaco le volute; invece dietro la foglia mediana spunta, fra due piccole appendici di acanto, una specie di bastone terminante in un'aquila addossata all'abaco. I pilastri posteriori, alti m. 1.16, sono lisci: l'echino molto basso ed inclinato, l'abaco quadrangolare sottile e tutto d'un medesimo colore. L'architrave anteriore è alto 10 cm., bianco e percorso in tutta la lunghezza da tre lineette parallele brune. Quello posteriore, nerastro come i rispettivi pilastri, è diviso in due zone: l'inferiore liscia segnata pel lungo da lineette verdastre; la superiore con fregio verde, semplice, ma elegante, di palmette alternate con teste alate del tipo consueto della Medusa.

Considerando ora tutti insieme gli otto pilastri anteriori e gli otto posteriori, si nota che i primi cinque posteriori appaiono alla destra degli anteriori, e gli ultimi tre posteriori, alla sinistra; dal che risulta che il quadro compreso fra il quinto e il sesto pilastro dovette essere nell'intenzione dell'artista quello centrale, davanti a cui dovrebbe collocarsi l'osservatore per abbracciare tutta la scena. Vedi fig. 3. Gli otto quadri formano di tal modo una sola grande pittura lunga complessivamente circa 14 m., la quale contiene una prospettiva di marine e di rocce fra loro alternate e interrotte da un solo quadro, il quinto, nel quale campeggia un edificio. La continuità del paesaggio, evidente nei primi tre quadri, si può ammettere per gli altri; non così evidente invece è la concordanza di tutti i quadri insieme colle scene che vi sono rappresentate, e l'espediente architettonico dei pilastri serve efficacemente a deviare l'attenzione di chi guarda dall'avvertire l'incoerenza del paesaggio dalla successione logica delle scene [3]. Abbiamo quindi una serie di paesaggi che si svolge parallelamente ad una serie di scene animate, senza che le une corrispondano esattamente agli altri, e l'unità della composizione è data dal convergere delle prospettive verso il quinto riquadro, non da un'azione distribuita in parecchie scene e raggruppata intorno ad una sola principale; il che dimostra che il paesaggio è il soggetto predominante dell'opera e le scene umane gli elementi necessarî, ma subordinati al primo.

Gli antichi, infatti, come nella poesia, così nella pittura, non coltivarono il paesaggio per sè stesso, come l'intendiamo noi [4]; ma sul fondo naturale, vegetale od animale che sia, collocarono sempre o l'uomo o le divinità più famigliari, intorno a cui la loro fantasia creatrice foggiava avventure e leggende d'ogni fatta. Così nei nostri quadri, lo svolgimento armonico di paesaggi variati di rocce e di marine con gradazioni piacevoli di luci e di tinte intorno ad un edificio maestoso appare essenzialmente il tema che l'artista si è proposto, e la rappresentazione di alcune avventure di Ulisse è l'elemento umano che egli ha scelto per ravvivare i paesaggi; e però il contenuto delle pitture può esattamente indicarsi col titolo di *Paesaggi con scene dell'Odissea.*

Fig. 3.

Che le scene siano tolte realmente dall'Odissea non può esser dubbio, purchè si guardi ai nomi scritti accanto ai principali personaggi e alla successione delle scene: solo potrà nascer questione sulla maggiore o minor fedeltà colla quale l'artista in taluni particolari ha seguito il suo autore; ma come scene dell'Odissea furono riconosciute ed illustrate appena vennero scoperte, e tale è l'interpretazione che si mantiene tuttora.

La scena rappresentata nel primo quadro si riferisce al principio del libro X dell'Odissea, e quella dell'ultimo al libro XI; quindi nello spazio di otto quadri era rappresentato il contenuto di circa due libri. Degli otto quadri o scomparti enumerati, il sesto conserva poco più dell'incorniciatura dei pilastri e dell'architrave, e l'ottavo è quasi troncato a metà; per cui realmente si hanno conservati sei quadri interi e un settimo soltanto per metà, e di questi sarà trattato particolarmente nelle pagine che seguono. I primi quattro si riferiscono alle avventure di Ulisse nel paese dei Lestrigoni (*Odyss.* X. 80-141), il quinto all'incontro di Ulisse con Circe nella sua casa (X. 308-324), gli ultimi due all'andata di Ulisse agl'inferi (XI. 12-54. 90-98. 225-233. 298-300. 320. 573-581. 593-600).

---

[1] E. PETERSEN p. 158 e sgg. e la fig, 31 a p. 78.

[2] A. MAU, *Geschichte* ecc. p. 163 e sg.; *Röm. Mitt.* 1903 p. 132 e sg.

[3] P. es. La distruzione della flotta che si svolge sulla destra del secondo quadro, dovrebbe rappresentarsi a sinistra, dove realmente il pittore ha immaginato l'ancoraggio della flotta.

[4] HELBIG, *Untersuch. üb. d. Camp.* ecc. p. 348 e sgg. e 357 e sgg.

Cap. IV. – Descrizione particolare e significato delle scene.

§ 5. Quadro primo: Ulisse al paese dei Lestrigoni. — § 6. Paesaggio del primo e del secondo quadro. — § 7. Quadro secondo: primo assalto dei Lestrigoni. — § 8. Quadro terzo: distruzione della flotta. — § 9. Quadro quarto: Ulisse naviga verso l'isola di Circe. — § 10. Quadro quinto: Ulisse alla casa di Circe. — § 11. Quadro sesto: Ulisse agl'Inferi. — § 12. Quadro settimo: parte interna degl'Inferi.

§ 5. Quadro primo. *Ulisse al paese dei Lestrigoni.* (Tav. IX e XIII). Cacciata dai venti sprigionatisi dall'otre regalata da Eolo, la flotta di Ulisse ripara in un ampio e sicurissimo golfo d'una terra sconosciuta, e che a tutta prima sembra disabitata. Ma l'eroe accorto, non pago delle apparenze, manda tre de' suoi compagni ad esplorare il paese; e questi, dopo breve cammino, incontrano una fanciulla di forme gigantesche, che recavasi ad attinger acqua alla fonte. Ecco i versi di Omero, a cui l'artista si è certamente ispirato nella sua composizione, secondo la versione poetica di Paolo Maspero [1].

. . . . . Sei notti
E sei dì le marine onde solcammo
E giungevam nel settimo alla terra
E alla città de' Lestrigoni: eccelsa
Vastissima città, che Lamo è detta,
Ove entrando il pastor chiama il pastore
Ad uscirne col gregge; e doppia un uomo
Che non dormisse aver potria mercede,
Ora i buoi pascolando, ed or le agnelle
Tanto al cader del dì l'Alba è vicina.
Ivi trovammo un porto da due lunghe
Scogliere fiancheggiato, a cui di fronte
Ergeasi il lido. Angusta avea l'entrata,
E tutte vi spingean le loro navi
I compagni, schierandole vicino
L'una all'altra; perchè l'onda in quel porto
Mai non ingrossa, ed era il ciel tranquillo:
Io però non v'entrai, la mia veloce
Nave con salda fune assicurando
D'uno scoglio alla punta. La scoscesa
Vetta poi ne salìa, spiando il loco;
Ma nè di buoi nè d'uomini lavoro
Io vi scopersi, e solo ad ora ad ora
Mirai levarsi dal terreno il fumo.
Scesi allor dallo scoglio, e a due de' nostri
E ad un araldo di cercar commisi
Quali avessero albergo in quel paese
Umane genti. Presero costoro
La via diritta, onde la selva i carri
Portan dai monti alla città. Non lungi
Dalle mura incontrar del Lestrigone
Antifate la figlia, che venia
L'urna empiendo d'Artacia alla fontana,
Che d'acqua tutta la città provvede.
Trassero innanzi alla fanciulla i messi,
Chi fosse il re, chi fossero di quella
Terra gli abitatori a lei chiedendo [2].

Di tutti i particolari descritti da Omero, l'artista ha scelto come principale il momento nel quale i tre compagni, mandati da Ulisse ad esplorare il paese, s'incontrano colla figlia del re dei Lestrigoni, e le loro figure occupano anche la parte centrale del quadro: secondariamente poi è accennato l'arrivo della flotta cacciata dai venti.

A sinistra infatti si stende un tratto di marina, che s'interna in un golfo nascosto in gran parte da una roccia scoscesa: della flotta ivi riparata tre navi si vedono sporgere colle vele ravvolte intorno alle antenne, una quarta appare più innanzi colla prora, montata da un marinaio che puntando col remo contro la spiaggia, cerca di staccarla dalla riva [3]. Sopra di lui leggevasi la parola, ora assai svanita, *AKTAI* = spiagge. In alto, nel cielo rannuvolato, si vedono tre figure alate e quasi nude [4] che soffiano in una tromba e sembrano confondersi colle nubi: sono la rappresentazione dei venti sfuggiti all'otre di Eolo che hanno sollevato la tempesta e costretta la flotta di Ulisse a riparare a queste sponde. La loro violenza, non ancora sopita, è bene espressa dal ripiegarsi dei rami e delle foglie degli alberi sulle vette e sul ciglio del monte verso l'interno del paese. Un'altra figura ideale, che appare in alto nel mezzo della rupe, nuda o seminuda, sdraiata sul suolo coperto dal mantello e colla destra ripiegata sul volto [5], è il genio della montagna. Una terza seminuda [6] che raffigura la ninfa della fonte – *καλλιρέεθρος Ἀρτακίη* – è sdraiata a pie' della rupe, rivolta col dorso verso lo spettatore, col capo coperto da un *kekryphalos* a due colori, rosso sulle tempie e gialliccio sulla nuca, dal quale pende posteriormente un largo nastro azzurrino a forma triangolare, il petto cinto da uno *strophion* verde-azzurro, e le gambe avvolte nel mantello; essa appoggia il busto colla destra al suolo, mentre colla sinistra tiene pel manico un'idria, e piega contro l'orlo della bocca un alto stelo di canna. Vicino a lei, come più in là a destra sul margine dello speco, spuntano i lunghi steli di erbe acquatiche, forse canne o giunchi, e al di sopra sulla rupe vedonsi le tracce, ora alquanto svanite, della parola *KPHNH* = fonte. L'acqua, che sgorga da una grotta profonda incavata nel monte, scorre prima in forma di ruscello attraversato, come da un ponte, da una larga pietra; quindi si allarga in una specie di lago. Al di là del ponte

---

[1] *Odissea*, traduzione di P. Maspero, 6ª ediz.ᵉ Verona, 1892.

[2] *Odyss.* X. 80-110.

80. ἐξῆμαρ μὲν ὁμῶς πλέομεν νύκτας τε καὶ ἦμαρ,
ἑβδομάτῃ δ' ἱκόμεσθα Λάμου αἰπὺ πτολίεθρον,
Τηλέπυλον Λαιστρυγονίην, ὅθι ποιμένα ποιμὴν
ἠπύει εἰσελάων, ὁ δέ τ' ἐξελάων ὑπακούει.
ἔνθα κ' ἄυπνος ἀνὴρ δοιοὺς ἐξήρατο μισθούς,
85. τὸν μὲν βουκολέων, τὸν δ' ἄργυφα μῆλα νομεύων·
ἐγγὺς γὰρ νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι.
ἔνθ' ἐπεὶ ἐς λιμένα κλυτὸν ἤλθομεν, ὃν πέρι πέτρη
ἠλίβατος τετύχηκε διαμπερὲς ἀμφοτέρωθεν,
ἀκταὶ δὲ προβλῆτες ἐναντίαι ἀλλήλῃσιν
90. ἐν στόματι προύχουσιν, ἀραιὴ δ' εἴσοδός ἐστιν,
ἔνθ' οἵ γ' εἴσω πάντες ἔχον νέας ἀμφιελίσσας.
αἱ μὲν ἄρ' ἔντοσθεν λιμένος κοίλοιο δέδεντο
πλησίαι· οὐ μὲν γάρ ποτ' ἀέξετο κῦμά γ' ἐν αὐτῷ,
οὔτε μέγ' οὔτ' ὀλίγον, λευκὴ δ' ἦν ἀμφὶ γαλήνη.
95. αὐτὰρ ἐγὼν οἶος σχέθον ἔξω νῆα μέλαιναν,
αὐτοῦ ἐπ' ἐσχατιῇ, πέτρης ἐκ πείσματα δήσας.
ἔστην δὲ σκοπιὴν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθών·
ἔνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνετο ἔργα,
καπνὸν δ' οἶον ὁρῶμεν ἀπὸ χθονὸς ἀίσσοντα.
100. δὴ τότ' ἐγὼν ἑτάρους προΐειν πεύθεσθαι ἰόντας,
οἵ τινες ἀνέρες εἶεν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες,
ἄνδρε δύω κρίνας, τρίτατον κήρυχ' ἅμ' ὀπάσσας.
οἱ δ' ἴσαν ἐκβάντες λείην ὁδόν, ᾗπερ ἅμαξαι
ἄστυδ' ἀφ' ὑψηλῶν ὀρέων καταγίνεον ὕλην,
105. κούρῃ δὲ ξύμβληντο πρὸ ἄστεος ὑδρευούσῃ,
θυγατέρ' ἰφθίμῃ Λαιστρυγόνος Ἀντιφάταο.
ἡ μὲν ἄρ' ἐς κρήνην κατεβήσετο καλλιρέεθρον
Ἀρτακίην· ἔνθεν γὰρ ὕδωρ προτὶ ἄστυ φέρεσκον·
οἱ δὲ παριστάμενοι προσεφώνεον ἔκ τ' ἐρέοντο,
110. ὅς τις τῶνδ' εἴη βασιλεὺς καὶ τοῖσιν ἀνάσσοι.

[3] Giustamente lo Schultz (p. 58 e sg.) sostiene che questa figura non è aggiunta al quadro come rappresentazione delle *ἀκταί* (Woermann, p. 5), o come una più evidente determinazione realistica del luogo (Helbig, *Führer* II p. 165), e nemmeno come un pastore (Gerber, p. 294); ma che è uno dei compagni di Ulisse. La posizione che esso occupa nel quadro e l'abito lo dimostrano chiaramente.

[4] Di una quarta che appare nel disegno del Matranga (Tav. I) non si vede più traccia nell'affresco.

[5] È questo l'atteggiamento nel quale sono per lo più rappresentate le personificazioni dei monti. Vedi Roscher, II, 2, p. 2119 e sg. Anche nelle miniature più antiche ritornano simili personificazioni di monti: vedi p. es. Omont, *Fac-similés* etc. Tav. I e X; *Rotolo di Giosuè* tav. I, XI; *Coll. Pal. Vat.* fasc 1°, tav. 10, 19, 21.

[6] Il Matranga (p. 27) la fa vestita di tunica manicata fino al gomito e in atto di attinger acqua da una vasca di livello inferiore al terreno circostante; ma egli prese per tunica le pennellate a tinte più forti che rappresentano le parti più illuminate dalla luce, come sono appunto l'omero e la spalla sinistra della ninfa; e quanto all'azione dell'attinger acqua, essa non ha altro fondamento che l'immaginazione dello scrittore.

e del lago stendesi la campagna, dove presso la sponda si aggirano due pecore e, più lontano, una mandra di bovini scorazza liberamente dietro il pastore, del quale si vedono un lembo dell'abito e un piccolo canestro appeso ad un bastone portato a spalla, mentre il resto della figura rimane nascosto dietro il pilastro.

I tre compagni di Ulisse stanno passando il ponte, quando s'imbattono nella figlia del re che discende alla fonte per attinger acqua. Essa è vestita di chitone color violaceo e di mantello giallastro, che le scende dal capo e gira a metà intorno alla persona: regge colla destra un'anfora e stende innanzi la sinistra in atto di parlare. Dei Greci vestiti di corto chitone e clamide grigiastra, coperti il capo di petaso pure grigiastro con dischetto bruno nel centro [1], Antiloco e Anchialo portano ciascuno tre lance [2], e i loro nomi sono scritti poco sopra le loro teste: Euribate, come si legge sulla pietra del ponte, non porta visibilmente arma od insegna alcuna, e sarà probabilmente l'araldo: non questo però, ma Antiloco è quegli che chinato innanzi, protende la destra e parla colla fanciulla.

Nell'Odissea non è indicato il nome degli esploratori, ma è detto soltanto che Ulisse scelse due tra i suoi compagni e aggiunse loro per terzo un araldo: i nomi però di Euribate, Anchialo e Antiloco compaiono altre volte nei poemi epici, e l'artista potè facilmente supplirli a suo talento scegliendoli tra i personaggi di tal nome ricordati da Omero, o attingendoli ad altri canti ciclici ora perduti [3]. Una maggior divergenza dal racconto omerico sta nella scelta del luogo in cui avviene l'incontro. Secondo l'Odissea i tre messaggieri s'imbattono nella fanciulla dinanzi alla città (πρὸ ἄστεος, X. 105): nella pittura invece essa è raffigurata nella discesa di un erto sentiero, da cui sarebbe impossibile salire direttamente alla città, la quale nel secondo quadro sta più in basso e a destra della fonte.

§ 6. Del resto il paesaggio è quale il pittore poteva immaginarlo coi versi Omero, e si completa coi quadri seguenti: un seno tranquillo di mare protetto intorno da alte rocce, dietro le quali discende e si allarga un'ubertosa campagna ricca di acque e di pascoli. Ad una lunga e non ancor definita controversia hanno dato luogo i vv. 82-86, (dove un pastore riconducendo il gregge chiama l'altro e questi uscendo gli risponde. Ivi un uomo solerte prenderebbe doppia mercede, pascendo ora l'armento ed ora il candido gregge, poichè vicine sono le vie del giorno e della notte); in cui i più vedono un'allusione alle chiare notti boreali [4]; mentre ingegnosamente il Bérard (II p. 238 e sgg.) vi trova ricordata la poesia bucolica tuttora coltivata presso i pastori sardi, e da ultimo Champault vi riconosce una rappresentazione topografica affatto (p. 532 e sgg.); – ma il pittore non si è preoccupato di sviscerare il pensiero recondito del poeta, e si è accontentato di esprimere in modo evidente la fertilità del paese, moltiplicando in esso le immagini pastorali. Ed ecco da una parte un pastore seguito dalla mandra, che col suo fardello forse abbandona la campagna, mentre un'altro nel secondo quadro appare sotto la porta della città per prendere il suo posto cacciandosi innanzi il gregge [5]. Un terzo, sempre nel secondo quadro, si vede ritto a sinistra in atto di vigilanza: ha le spalle volte allo spettatore, porta in capo un *pilos*, il pedo appoggiato alla spalla e veste un corto chitone con mantello raccolto sul braccio. Seguono alla sua destra due nuove figure indipendenti dal resto dell'azione, diverse fra loro e sedute su una grossa pietra accanto al laghetto: sopra di esse leggesi la voce *NOMAI*. Quella a destra ha tra la folta capigliatura del capo due corna, veste un corto chitone *exomis*, sopra del quale, gettato sulla spalla sinistra, si distingue un mantello di color porporino con ornamenti gialli: tiene la sinistra abbandonata sul fianco, mentre la destra distesa in avanti posa sopra un lungo bastone o *pedo:* i piedi sono calzati da coturni di color rossastro. La seconda figura a sinistra volge le spalle alla prima: essa è maggiormente sdraiata sul dorso, ha un cappello di forma accuminata a guisa di *pilos* come il pastore ritto accanto al pilastro, si appoggia allo scoglio col gomito sinistro e tiene il braccio destro ripiegato verso il mento in atto di contemplazione; le sue carni sono di tinta pallida, veste un chitone bigio, e dai fianchi in giù è avvolta anche nel mantello. Il Matranga credette ravvisarvi un guerriero e precisamente l'eroe d'Itaca meditabondo (p. 41 e sg.) e si studiò d'identificare con Apollo Nomio l'altro personaggio. L'opinione del Matranga non ebbe seguito fra gli archeologi, i quali ravvisarono nelle due figure insieme le personificazioni del pascolo *Νομαί* [6], oppure Pane ed una Ninfa collocati in quel punto del quadro per imprimere un valore rappresentativo alla scena [7], o semplicemente due pastori Lestrigoni [8]. Certo è che la voce *NOMAI*, come *KPHNH* e *AKTAI* nel quadro precedente, non va necessariamente congiunta colle due figure descritte, le quali non possono perciò esser prese come le personificazioni dei pascoli; ma certo è pure che la prima figura di proporzioni maggiori del comune e colle corna ben distinte sulla fronte deve essere Pane o altra divinità pastorale [9], mentre la seconda che volge in direzione opposta ed è collocata come in ombra può essere un pastore Lestrigone [10].

§ 7. Quadro secondo. *Primo assalto dei Lestrigoni* (Tav. IX e XV). La fanciulla incontrata dai tre compagni di Ulisse era la figlia di Antifate re dei Lestrigoni. Essa li guida alla casa paterna dalla madre che, ritta sulla soglia, rassomiglia alla vetta selvosa d'un monte, e chiama tosto ad alta voce il marito. Questi sopraggiunge, afferra tosto uno dei tre e lo divora, e, mentre gli altri fuggono al mare, levando fortissime grida, fa da ogni parte accorrere i Lestrigoni, che si gettano come lupi affamati verso la spiaggia per assalire le navi e far loro preda dei miseri naviganti. I versi di Omero che si riferiscono alla scena dipinta sono i seguenti:

. . . . Intanto
Antifate levò tutta a rumore
La città. D'ogni parte alla sua voce

[1] Gli schinieri – κνήμιδες – che i tre messi avrebbero portati alle gambe, o esistettero solo nell'immaginazione del Matranga (p. 31), oppure nel corso degli anni svanirono interamente, il che sembra improbabile.

[2] Così mi pare dopo aver più volte e minutamente esaminato l'originale. Il Woermann (p. 5) dà una lancia sola ad Antiloco e due ad Anchialo.

[3] Matranga p. 32 e sgg.; Woermann p. 15 e nota 8.

[4] Vedi p. es. Müllenhoff p. 7 e sg. e Helbig, *Das Hom. Epos*, p. 20. Cfr. Ameis-Hentze, *Anhang* II p. 76.

[5] Secondo Matranga (p. 37), la figura che si vede sotto la porta sarebbe quella di Antifate re dei Lestrigoni che s'affretta ad uscire, e ciò egli deduce da un cappello a guisa di diadema che ha in testa e che ritrova nella figura meglio delineata nel lato destro del quadro, lungo la spiaggia, e contrassegnata col nome. La figura non è chiara, e non doveva esserlo molto di più nemmeno quando fu scoperta (cfr. Noël des Vergers, *Bull. Inst.* 1849 p. 21 e Gerhard *Arch. Zeit.* 1849 p. 500). Per il Matranga (p. 38), come per il Woermann (p. 7), i greggi ritornano dai prati e la mandra vi si incammina; mentre però per il primo ciò indicherebbe vicina la sera, per il secondo farebbe credere che è mattina.

[6] Woermann, *Die Landschaft* ecc. p. 253 e 324; *Odysseelandsch.* p. 6.

[7] Noël des Vergers (*Bull. Inst.* 1849 p. 21), Braun *Arch. Anz.* 1849 p. 29), Gerhard (*Arch. Zeit.* 1852 p. 500), Helbig, (*Führer* II p. 165).

[8] È questa la tesi sostenuta dal Gerber (p. 294 e nota 39) e dopo di lui dallo Schultz (p. 79); ma le corna della prima figura non sono un errore d'interpretazione, o, come vorrebbe il Gerber, *aufbäumende Haare*, bensì vere e proprie corna. Vedi specialmente la Tav. XXIX. Più verosimile mi pare la sua tesi rispetto alla seconda figura a sinistra. Vedi su queste personificazioni anche Roscher II 2 p. 2129 e sg.

[9] Intorno alle rappresentazioni di Pane in figura umana in tutto, tranne che nelle corna, vedi Roscher III 1 p. 1414 e sgg. e Daremberg-Saglio IV p. 299 e sgg.

[10] Non oserei però asserire che questa figura non possa avere un altro significato: all'ipotesi che sia un pastore Lestrigone si oppone il fatto della statura più mingherlina e del colore pallido delle carni.

Usciano in frotta i forti Lestrigoni,
Più che ad uomini simili a giganti,
E pietre immani a fulminar si diero
Dalle propinque rupi [1].

La cittá dei Lestrigoni appare sullo sfondo del quadro in altipiano con un'ampia porta a sinistra, nascosta per metà dal pilastro che separa il primo dal secondo quadro, e colle mura rinforzate a brevi intervalli da quattro torri quadrangolari che si stendono a destra sul ciglio delle rupi. Dalla porta della città esce, come dicemmo, un pastore col gregge che si sparge di qua e di là al pascolo, mentre un altro pastore rimane fermo alla guardia, un terzo (se veramente è figura reale) sdraiato su di un masso osserva placidamente il suo branco che riposa, ed una capra è discesa a bere al margine del laghetto, specchiandosi colle zampe anteriori e col capo nella superficie cristallina delle acque. Un Fauno, o la divinità del luogo che sia, contempla tranquillamente il lieto spettacolo.

In aperto contrasto con questa scena idillica è quello che si svolge a destra nel resto del quadro.

Antifate ha già levato il suo grido formidabile di guerra contro i Greci sopraggiunti, e i Lestrigoni si vedono accorrere da ogni parte, ignudi o vestiti d'un corto chitone. Uno di essi, quello più a sinistra interamente nudo, si arrampica ad un tronco d'albero, per schiantarne probabilmente un ramo come arma; un altro, coperto di leggiera *exomis*, si slancia di corsa portando sulle spalle una specie di forca o bastone terminante in due rami; un terzo davanti a lui, pure con *exomis*, si china a raccogliere un macigno; un quarto si è caricato un Greco ucciso sulla spalla sinistra e ne trascina, a quanto pare, un secondo legato con una corda per le gambe [2]; un quinto arriva di corsa sulla spiaggia; un sesto, tutto nudo, nell'estremo lembo del quadro a destra entrato nel mare fino alle anche ha afferrato un Greco pel capo e sta per colpirlo con una pietra; tre altri giganti si scorgono più lontano affrettarsi sulle rupi; e Antifate, in mezzo a loro sulla spiaggia, avvolto in un manto di color celeste che gli svolazza intorno, collo scettro nella sinistra e la destra tesa, è in atto di eccitare i suoi Lestrigoni alla carneficina, e il suo nome è scritto chiaramente sulla rupe sopra di lui: *ΑΝΤΙΦΑΤΗϹ*.

§ 8. Quadro terzo. *Distruzione delle navi.* (Tav. X e XVII). Il furore dei Lestrigoni non risparmia nè uomini nè cose: navi e naviganti sono colpiti dal grandinar delle pietre: le une, percosse in ogni parte, calano a fondo; gli altri, barbaramente uccisi, sono infissi come pesci alla punta delle aste e serbati per il pasto. La scena spietata è così descritta da Omero:

. . . . Un miserando
Strepito allor s'udia di peste navi,
E d'uomini morenti, che alle punte
Dell'aste infissi, come pesci all'amo,
Alle tristi lor cene eran serbati [3].

Eccoci dinanzi il golfo tranquillo, nel quale le navi greche sospinte dal vento avevano cercato ricovero, trasformato in luogo di distruzione e di morte. Le braccia lunghe e strette di rupi che rinchiudono il mare sono diventate una morsa che stringe da vicino la flotta e le preclude ogni via di scampo. Si vedono i Lestrigoni in atteggiamenti varî dappertutto: altri, montati sulle rupi, ne divelgono macigni per avventarli sulla flotta; altri traggono le navi sulla riva per compierne la distruzione; altri si spingono nel mare per afferrare quelle colpite e ghermire i naufraghi, affinchè nessuna e nessuno possa sfuggire allo scempio: difficilmente potevasi immaginare una battaglia navale così violenta e ritrarla con tanta semplicità ed efficacia di mezzi.

Con questo quadro si compie la scena dell'assalto già cominciato nel secondo, e si compie anche la rappresentazione del paesaggio descritto da Omero: un paesaggio pastorale posto accanto al mare, ma da quello separato da una linea di coste alte e rocciose. Entro le coste rocciose (primo e secondo quadro) il terreno si fa più morbido e forma una specie di conca: in alto la città di Lamo colla porta e colle torri, in basso un ruscello che alimenta un lago; e le acque del lago hanno un color azzurro più chiaro di quello delle marine, e le une e le altre fanno grazioso contrasto coll'aspetto giallastro della terra, col verde dei radi alberi, e colla carnagione bruna dei giganti. Ma la tinta arsiccia del suolo e la scarsezza degli alberi non sono proprie delle regioni boreali, a cui, secondo alcuni, avrebbe alluso Omero nella sua descrizione [4], bensì delle coste del Mediterraneo dove incontransi pure rocce nude e bizzarre simili a quelle che figurano nel nostro quadro [5]; così che la naturalezza del paesaggio rappresentato e la sua conformità alle descrizioni e ai racconti dell'Odissea fecero nascere il sospetto, che dipingendo il paese dei Lestrigoni, il poeta alludesse ad una località determinata della costa tirrena, e che quindi anche la pittura riproducesse dal vero qualche tratto di spiaggia conosciuto. Il Matranga, ad esempio, cercò dimostrare che la città di Lamo sorgeva nel territorio della moderna Terracina (pp. 1-53), e che le pitture dei primi due scomparti ritraggono con sufficiente esattezza il paesaggio dell'oraziano *impositum saxis late cadentibus A n x u r* [6]. – Si sa che gli antichi usavano talvolta introdurre nei bassorilievi o nelle pitture paesi e monumenti tolti dal vero; ma nel caso presente l'ipotesi del Matranga non regge, nè rispetto ad Omero, nè rispetto alla rassomiglianza dei luoghi. Non rispetto ad Omero, perchè difficilmente il paese dei Lestrigoni potrebbe identificarsi con quello di Terracina: la geografia omerica è un campo irto di difficoltà e di controversie, e, così su questa come su molte altre questioni, si è ben lontani da un accordo qualsiasi [7]. Non rispetto alla rassomiglianza dei luoghi, perchè, tolta la rupe a sinistra del primo quadro, come del resto se ne trovano frequenti esempi sulle coste del Mediterraneo, l'insieme del paesaggio non corrisponde a quello di Terracina (Woermann p. 8). Meglio provata sembra l'ipotesi del Bérard che la località descritta da Omero sia Porto Pozzo sulla costa N. della Sardegna [8]; ma quand'anche l'ipotesi fosse dimostrata per

[1] *Odyss.* X. 118-122.

αὐτὰρ ὁ τεῦχε βοὴν διὰ ἄστεος· οἱ δ'ἀίοντες
φοίτων ἴφθιμοι Λαιστρυγόνης ἄλλοθεν ἄλλος,
μυρίοι, οὐκ ἄνδρεσσιν ἐοικότες, ἀλλὰ Γίγασιν.
οἵ ῥ'ἀπὸ πετράων ἀνδραχθέσι χερμαδίοισιν
βάλλον.

[2] Potrebbe anche trattarsi, invece che di un morto, di un pesante fardello di bottino tolto da una delle navi. Lo stato della pittura non permette di precisar meglio l'oggetto.

[3] *Odyss.* X. 122-125.

. . . . ἄφαρ δὲ κακὸς κόναβος κατὰ νῆας ὀρώρειν
ἀνδρῶν τ' ὀλλυμένων νηῶν θ' ἅμα ἀγνυμενάων·
ἰχθῦς δ' ὣς πείροντες ἀτερπέα δαῖτα φέροντο.
ὄφρ' οἱ τοὺς ὄλεκον λιμένος πολυβενθέος ἐντός.

[4] *Odyss.* X. 82-86: vedi sopra p. 42 § 6.

[5] Vedi p. es. Bérard, II p. 160, 161 fig. 23 e 24; p. 166, 167 fig. 30-32 ecc.

[6] *Sat.* I, 5, 26. Per meglio confortare la sua tesi il Matranga fece disegnare in due tavole separate (III e IV) il paesaggio di Terracina in corrispondenza al paesaggio dipinto nei primi due scompartimenti.

[7] Vedi per es. Browne p. 169 e sgg., e pel caso particolare dei Lestrigoni Roscher II, 2 p. 1810.

[8] Bérard, II, p. 209 e sgg. Egli suppone pure, non senza ragione, che l'episodio dell'assalto dei Lestrigoni alla flotta sia stato suggerito al poeta dallo spettacolo della pesca del tonno come si fece e si fa tuttora sulle coste della Sardegna settentrionale e occidentale (p. 226 e sgg.). Concorda con lui, se non in questa spiegazione particolare, nell'identificazione topografica Champault, p. 529 e sgg. Intorno a tutta l'opera del Bérard vedi anche Ramsay in *Classical Review* 1904 p. 165 e sgg., Browne p. 184, Croiset, *Comptes Rendus* 1905 p. 352 e 361 e sgg., e Champault *passim* e specialmente p. 547 e sgg.

Omero, resterebbe ancora da dimostrare che la medesima e non altra fosse quella scelta e seguita dal pittore.

§ 9. QUADRO QUARTO. *Ulisse naviga verso l'isola di Circe.* (Tav. X e XIX). Ulisse, che prudentemente aveva fermata la sua nave fuori del porto, è il solo che sfugga alla distruzione della flotta, e la sua nave, spinta validamente dai remi e aiutata dal vento favorevole, si dirige verso l'isola di Circe.

Mentre così de' miei poveri amici
Fan macello nel porto i Lestrigoni,
Io fuor del porto alla mia nave in fretta
Con la spada la gomena recisi.
Indi ai nocchieri di dar mano ai remi
Comandai, per fuggir da quel periglio;
E il timor della morte li spingea
A remar con gran lena; onde sottrarci
Così potemmo al grandinar de' sassi,
Ma non un solo si salvò degli altri.
Da quella terra ci scostammo, afflitti
Per gli estinti compagni, e all'isola giungemmo
Eea nomata, dove Circe alberga,
Ninfa che il crin ricciuto e dolce ha il canto
Suora germana del prudente Eeta;
L'uno e l'altra dal Sole generati
Per le sue nozze con la vaga Persa,
Figlia dell'Oceàno. Entro al capace
Porto in silenzio noi spingemmo il legno
Che un Celeste guidava [1].

La pittura contenuta in questo quadro è detta a ragione pittura di passaggio, perchè non offre alcuna scena determinata: essa rappresenta uno stretto di mare che separa il paese dei Lestrigoni da quello di Circe, colla sola nave di Ulisse che naviga a gonfie vele. L'azzurra distesa delle acque, prima ristrette fra sponde opposte, ma vicine, e poi allargantesi in alto mare, è trattata con molta abilità, come nel quadro precedente. La nave di Ulisse, contrassegnata dal nome dell'eroe, vi appare colla prora e colle vele spiegate poco lontano dalla sponda d'arrivo, mentre il resto rimane ancora nascosto dalle ultime rocce del paese dei Lestrigoni. Le condizioni materiali dello spazio prefisso costrinsero il pittore, contro le leggi della verosimiglianza, ad accorciare oltre misura lo spazio di mare che separava il paese dei Lestrigoni dall'isola di Circe; e, forse per compensare in qualche modo questo difetto, egli cercò differenziare al massimo i caratteri delle spiagge e dei paesi che si stendono di fronte sullo stesso mare. Infatti la costa a sinistra del quadro che continua il paese dei Lestrigoni appare dominata da rupi selvagge e scoscese, e la barbarie degli abitanti è nuovamente rappresentata da uno dei giganti, che, alzata in alto colle due braccia una pietra, sta per scagliarla contro uno dei Greci che gli giace ai piedi e alza inutilmente le braccia in atto di preghiera [2]. In quella vece, la sponda opposta a destra del quadro presenta una linea di spiagge più ondulata e più molle, dalle quali risalgono gradatamente le alture; e, in luogo della scena crudele del Lestrigone, sopra un piccolo rialzo di terra accanto al mare vedesi un gruppo armonico di tre figure femminili fra loro a colloquio; due interamente vestite di chitone e mantello (chitone e mantello violaceo-scuro nella figura ritta, mantello rosso e chitone verde-azzurro nell'altra) che guardano verso lo spettatore, e la terza seminuda, col solo mantello rosso cadutole dal fianco ravvolto intorno alle cosce, che giace come la ninfa del primo quadro, guardando le sue compagne, col braccio destro teso come per additare qualche cosa in lontananza [3]. Tutte e tre hanno i capelli avvolti nel ***kekryphalos***. Esse rappresentano probabilmente le Ninfe del luogo o le Nereidi, e si confrontano assai bene nella disposizione e negli atti con un gruppo di tre giovani che appaiono in un dipinto pompeiano e furono interpretati da alcuni come *Λειμῶνης* (Baumeister III p. 2133). Al di sotto del gruppo rimangono evidenti le tracce della voce *AKTAI* [4]. Più innanzi sopra un'altra sponda, separata da questa ha uno stretto di mare, scorgonsi appena adombrate tre figure virili: l'una più a destra avvolta in corto chitone biancastro, che sembra ascendere sull'altura, potrebbe essere, secondo la narrazione omerica, Ulisse, quando, il terzo giorno dopo l'arrivo al paese di Circe, esce ad esplorare il paese.

Ma come l'Alba il terzo dì condusse,
Io piglio il brando e l'asta, ed un vicino
Colle ascendo, a spiar se d'opra umana
Segno scorgessi o umana voce udissi [5].

Nelle altre due più in basso, l'una ritta e nuda appoggiata ad un lungo e sottile bastone, l'altra, a quanto pare, vestita e prostesa a' suoi piedi, il Braun [6] vide l'incontro, riferito da Omero, di Ulisse con Hermes, quando questi porge all'eroe l'erba che dovea servirgli di talismano contro gl'incantesimi della Maga.

. . . . E per le sacre valli i piè movendo
Già m'appressava al maestoso albergo
Dell'ingannevol Dea, quando, in sembianza
Di leggiadro garzon, mi viene incontro
Con l'aurea verga il messaggero Ermete [7].

Ma Hermes, secondo Omero, portava il caduceo, che non è possibile identificare col bastone descritto. Vero è che questa omissione potrebbe essere apparente e attribuirsi a dimenticanza dell'artista,

---

[1] *Odyss.* X. 126-141.

τόφρα δ'ἐγὼ ξιφος ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
τῷ ἀπὸ πείσματ' ἔκοψα νεὸς κυανοπρώροιο.
αἶψα δ'ἐμοῖς ἑτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα
ἐμβαλέειν κώπης, ἵν' ὑπὲκ κακότητα φύγοιμεν·
130. *οἱ δ'ἅλα πάντες ἀνέρριψαν δείσαντες ὄλεθρον.*
ἀσπασίως δ'ἐς πόντον ἐπηρεφέας φύγε πέτρας
νηῦς ἐμή· αὐτὰρ αἱ ἄλλαι ἀολλέες αὐτόθ' ὄλοντο.
ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ,
ἄσμηνοι ἐκ θανάτοιο, φίλους ὀλέσαντες ἑταίρους.
135. *Αἰαίην δ'ἐς νῆσον ἀφικόμεθ'· ἔνθα δ'ἔναιεν*
Κίρκη ἐυπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο·
ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἠελίοιο
μητρός τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα.
140. *ἔνθα δ'ἐπ' ἀκτῆς νηὶ κατηγαγόμεσθα σιωπῇ*
ναύλοχον ἐς λιμένα, καί τις θεὸς ἡγεμόνευεν.

[2] Nel rappresentare questo episodio il pittore si è preoccupato sopratutto di effigiare un nudo vigoroso; perchè veramente l'atto di scagliare del gigante non corrisponde alla posizione del Greco. Quegli ha la mira sul davanti verso chi quarda il quadro, mentre questi gli sta alquanto più indietro a destra. Vedi specialmente Tav. XXXI *b*.

[3] L'abito e l'atteggiamento di questa figura, anche nella mossa del braccio, si confrontano esattamente con una figura delle pitture dell'Esquilino (parete Sud), che sarebbe stata una sorella di Lavinia per il Brizio (***Pitture e sep. dell'Esquil.*** p. 17 e sg. e tav. 2), ma che ora generalmente si ritiene per una divinità locale: vedi HELBIG, ***Führer*** II p. 263.

[4] Che il nome *ἀκταί* non si debba riferire al gruppo mi pare ormai dimostrato. Vedi GERBER p. 294, SCHULTZ p. 56 e sgg. e 79 e sg., e ROSCHER II, 2 p. 2129 e sg. Cf. sopra p. 41.

[5] *Odyss.* X. 144-147.

ἀλλ' ὅτε δὴ τρίτον ἦμαρ ἐυπλόκαμος τέλεσ' Ἠώς,
καὶ τότ' ἐγὼν ἐμὸν ἔγχος ἑλὼν καὶ φάσγανον ὀξὺ
καρπαλίμως παρὰ νηὸς ἀνήιον ἐς περιωπήν
εἴ πως ἔργα ἴδοιμι βροτῶν ἐνοπήν τε πυθοίμην.

[6] BRAUN, ***Bull. Inst.*** 1850 p. 18. Cf. WOERMANN p. 9 nota 29.

[7] *Odyss.* X. 275-279.

Ἀλλ' ὅτε δὴ ἄρ' ἔμελλον ἰὼν ἱερὰς ἀνὰ βήσσας
Κίρκης ἵξεσθαι πολυφαρμάκου ἐς μέγα δῶμα,
ἔνθα μοι Ἑρμείας χρυσόρραπις ἀντεβόλησεν,
ἐρχομένῳ πρὸς δῶμα, νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικώς,
πρῶτον ὑπηνήτῃ, τοῦ περ χαριεστάτη ἥβη.

o a deperimento dell'affresco. Rimane però sempre difficile spiegare, perchè l'artista abbia rappresentato due momenti e due luoghi diversi così vicini, e dove s'incontrerebbe due volte lo stesso personaggio, senza che il personaggio unico del primo sia per qualche segno esterno riconoscibile fra quelli del secondo. Del resto il paesaggio appare privo di vegetazione: si vedono soltanto alcuni cespiti di giunchi presso il gruppo delle Ninfe, un palo piantato più in su – forse il fusto di qualche albero di cui si sono perduti i rami? – e più innanzi una strana pianta di fusto diritto, che potrebbe rassomigliare ad una palma (Woermann p. 9), se le foglie che ne coronano la cima fossero ripiegate intorno ad ombrello e non così ristrette insieme e rigidamente ritte [1].

§ 10. Quadro quinto. *Ulisse alla casa di Circe* (Tav. XI e XXI). I Greci, mandati ad esplorare la nuova terra, cadono nelle insidie di Circe, ad eccezione di Euriloco, che torna a riferire l'avvenuto ai compagni. Ulisse stesso allora decide di recarsi dalla maga, e, assistito da Hermes che gli porge per talismano un'erba misteriosa, è accolto da lei nella casa, resiste a' suoi incantesimi, e ne guadagna l'amore e la protezione. Ecco come Omero narra l'arrivo e l'incontro di Ulisse nella casa fatata.

All'albergo io m'avviai di Circe,
Triste e pensoso. Giunto in su la soglia,
Io m'arresto, e la chiamo. Incontanente
Esce la Ninfa dalle crespe chiome,
E spalancando le dorate imposte
Seco d'entrar m'accenna, ed io la seguo,
Essa per man mi prende, e in bella scranna
Seder mi fa, d'argentee borchie adorna,
Col suo sgabello ai piedi. In aurea tazza
Uno strano licor quindi mi porge
Ove già la mistura affaturata
Infuso avea. Lo bevo e non mi nuoce.
Mi tocca allor con la verga e sclama:
Or va con gli altri, e nel porcil ti sdraia.
Sì parla; e ratto io snudo il brando, e come
Trafiggerla volessi, a lei m'avvento.
Manda un grido la diva, e le ginocchia
Curvandosi, mi stringe e in rotti accenti
Oh chi se' tu? mi dice, e donde vieni? [2]

In questo quadro l'elemento della natura è messo in disparte per dar luogo all'elemento architettonico. Un piccolo lembo di mare a sinistra, delle alture con qualche albero nello sfondo dietro la casa, un cespuglio e un altro albero di alto fusto all'interno, che termina con due rami fronzuti, sono elementi secondarî, sui quali s'innesta e predomina l'elemento architettonico. Questo è rappresentato da un edificio che occupa quasi tutto il quadro. A sinistra, e quasi lambito dal mare, si alza un grosso pilastro quadrangolare a guisa di torre, a cui ne segue a breve distanza un secondo più alto che fa corpo col resto del fabbricato. Fra l'uno e l'altro pilastro si apre una larga porta di legno a due battenti, aperta nella parte superiore da una specie di finestra chiusa da piccole sbarre di legno o di ferro incrociate a guisa di semplice inferriata, che permette di osservare all'esterno; e di fianco al battente di sinistra si vede un'erma con elmo cristato. Dietro il secondo pilastro più alto si svolge la casa a forma di semicerchio, o abside, chiusa verso il lato esterno, e aperta all'interno con un colonnato a due piani. L'abside non è visibile per intero, e l'ala estrema di destra è nascosta dal pilastro che fa da cornice al quadro; ma fra le due estremità del semicerchio, nel senso del diametro e della corda, corre un architrave sostenuto da due colonne, uguali di forma e di altezza alle colonne del piano inferiore della casa e all'architrave che divide l'inferiore dal superiore. Davanti alle due colonne si vedono due grandi vasi, o pile, a foggia di cratere, che si potrebbero intendere come pile di acqua lustrale, e in mezzo ad esse un'ara [3] o tripode, sul quale posa un candelabro con base ornata di foglie e di rami, con due altri candelabri più piccoli ai lati. In alto sopra il tripode appare una specie di padiglione o baldacchino circolare, che sembra appoggiarsi alle colonne e pendere dall'architrave, e che a tutta prima si direbbe una cosa sola col frontone o fastigio d'una gran porta che si aprisse nella parete di fondo dell'abside. E così l'intese il Woermann (p. 10), attribuendo ad inettitudine (Ungeschicklichkeit) dell'artista l'apparire del frontone sul davanti, quasi fra le due colonne di prospetto [4]. Ma, prima di tutto, l'apertura che si vede nell'abside non è, nè può essere una porta, bensì una gran nicchia, ad esempio delle tante che reali o figurate s'incontrano negli edifici e nei dipinti pompeiani [5]; secondariamente la base o cornice inferiore del frontone non presenta una direzione unica, retta o semicircolare, come dovrebbe essere, se fosse collocata sopra la grande apertura dell'abside, bensì due direzioni: l'una rettilinea che costituisce la base vera e propria

---

[1] Il Woermann (p. 9) considerando la mancanza della vegetazione e il tono grigio uniforme del paesaggio si propone il quesito, se qui l'artista abbia voluto rappresentare le dune; ma poi conclude col ritenere che quel tono debba attribuirsi ai guasti subiti dall'affresco. Il fatto è che tra il colorito di questa sponda e quello del paese dei Lestrigoni e del primo tratto di spiaggia a destra, nel quale campeggia il gruppo delle Ninfe, passa una marcata differenza, e non si saprebbe spiegare perchè il guasto subito dall'affresco siasi ristretto a quel solo tratto separato dal resto del paesaggio. Crederei piuttosto che con quella tinta sbiadita l'artista abbia voluto indicare la lontananza dell'isola quasi apparisse adombrata da una leggiera nebbia. Notisi infatti che quel tratto di spiaggia caratterizzato dal gruppo delle Ninfe non va congiunto col resto, ma ne è separato da uno stretto di mare, e che anche lo scoglio al di là del gruppo e dello stretto, di colori più vivi e più forti, non può aderire al paese retrostante. Quale sia stato poi precisamente secondo Omero il paese di Circe è una questione geografica assai discussa: vedi Bérard II p. 261 e sgg., Champault, p. 485 e sgg.: essa è il Monte Circeo per il primo e l'isola di Pianosa dell'arcipelago Toscano per il secondo.

[2] *Odyss.* X. 308-324.

. . . . . ἐγὼ δ' ἐς δώματα Κίρκης
ἤια, πολλὰ δέ μοι κραδίη πόρφυρε κιόντι.
310. ἔστην δ' εἰνὶ θύρῃσι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο·
ἔνθα στὰς ἐβόησα, θεὰ δέ μοι ἔκλυεν αὐδῆς.
ἡ δ' αἶψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὤιξε φαεινὰς
καὶ κάλει· αὐτὰρ ἐγὼν ἑπόμην ἀκαχήμενος ἦτορ.
εἷσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου
315. καλοῦ δαιδαλέου· ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν.
τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι,
ἐν δέ τε φάρμακον ἧκε κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ.
αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, οὐδέ μ' ἔθελξεν,
ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
320. ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἑταίρων.
ὣς φάτ', ἐγὼ δ' ἄορ ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
Κίρκῃ ἐπήιξα, ὥς τε κτάμεναι μενεαίνων.
ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων,
καί μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.

[3] Un'ara simile dinanzi ad un tempietto rotondo sostenuto da colonne vedesi in un dipinto di Boscoreale; Barnabei p. 79 fig. 19 e tav. IX.

[4] Se non propriamente inettitudine, negligenza nell'interpretazione di questo particolare bisogna ammetterla. Non si capisce p. es. come mai la base del frontone si combini colla cornice circolare del baldacchino, e che significhino e come si attacchino quelle due corde o verghe che discendono divergendo obliquamente dal cielo del baldacchino. Questa parte della casa di Circe si può confrontare col corpo centrale di una villa romana quale risulta da un dipinto del tablino della casa di M. Lucrezio Frontone scoperta nel 1900-1901, studiato dal Rostowzew, *Pompeian. Landschaften* ecc. in *Jahrbuch* 1904 p. 104 e sgg. e tav. 5 n. 1. Qui pure la parte media della villa ha forma absidale con due piani aperti sul davanti a colonnato, e dinanzi all'abside è raffigurato un padiglione eretto su base circolare con parecchie colonne; e anche qui, mentre la base circolare farebbe aspettare un padiglione rotondo a foggia di cupola, abbiamo invece dinanzi un frontone che posa sopra un architrave rettilineo, e dietro di esso il padiglione. Vedi anche in Niccolini (*Le case ecc.* IV p. 2°, tav. XVIII) una parete dipinta della casa delle Nozze d'argento, nel mezzo della quale è raffigurato un padiglione rotondo con fronte a colonne terminate in architrave e timpano triangolare.

[5] P. es. nell'edificio di Eumachia, e nel dipinto testè citato: Niccolini, IV 2 tav. XVIII.

del timpano ed è chiaramente espressa negli angoli sporgenti della base, e l'altra curva sottoposta alla precedente che forma un'elissi; e però preferisco credere che questo frontone raffiguri un padiglione destinato a coprire l'altare, e alle cortine che potevano pendere da esso riferirei quelle due specie di corde che sembrano staccarsi dal cielo del padiglione ed essere fermate alle colonne laterali poco più su delle pile [1].

Compiono, per così dire, l'arredamento del luogo una tenia rosea che avvolge il fusto dell'albero che s'innalza in mezzo al cortile, e due coppie di pali alquanto inclinati fra loro e terminati in ciuffo rossastro, quasi si trattasse di scope, fisse pel manico, nel terreno [2]. L'una di queste coppie è a sinistra sul terreno davanti all'erma; l'altra è più indietro a destra e presenta una strana particolarità. Fra i due pali della coppia è tesa a doppio giro una cordicella e dalla cordicella sembrano pendere piccoli nastri o ciondoli che siano [3]. La presenza di queste coppie singolari di pali non si spiega altrimenti che coll'ipotesi di oggetti collocati dalla maga a scopo d'incantesimo (Woermann, p. 10).

Davanti a questo complesso di fabbricato sono rappresentate due scene successive dell'incontro di Ulisse con Circe.

La prima scena è sulla porta del palazzo. Uno infatti dei battenti è aperto: Circe alta la persona sottile, cinta il capo di un serto radiato [4], vestita di un lungo chitone cilestrino, e di un manto giallo, di cui ha raccolto lo strascico sul braccio sinistro, tiene nella mano sinistra un ramoscello [5], e solleva la destra, non in atto di saluto, come spiega il Woermann (p. 10), ma per alzare la tenda, mentre si affaccia sul limitare l'eroe pileato, che indossa un corto chitone color violetto-sbiadito e un mantello grigiastro, colla destra stesa innanzi [6], e colla sinistra che imbraccia lo scudo. Una terza figura è l'ancella che si distingue appena dietro Circe e appare interamente avvolta in un mantello violaceo sporco. I nomi di Circe e di Ulisse si vedono scritti sopra le loro teste.

La seconda scena è rappresentata più a destra nel cortile interno della casa. Circe, viste cader a vuoto le sue arti e minacciata da Ulisse, si getta a' suoi piedi e gli chiede perdono e amore.

L'eroe, che dal racconto omerico ci aspetteremmo diritto, colla spada sguainata, qui invece appare ancor seduto in atto d'alzarsi colla punta del piede destro a terra e il sinistro posato sullo sgabello, col braccio destro ripiegato innanzi che trattiene contro il petto e la spalla due lance ancora in parte visibili, col sinistro abbassato, come per allontanare il braccio di Circe. Questa è in ginocchio colla persona chinata innanzi e col volto eretto: stende la destra verso di lui in segno di umile preghiera, e colla sinistra gli stringe la gamba sotto il ginocchio. Dietro a lei l'ancella si ritira esterrefatta, tenendo colla destra stretta al seno una *oinochoe*, e colla sinistra distesa in avanti. Anche qui, e più chiaramente di prima, i nomi dei due personaggi sono scritti sopra le loro teste. – Le due scene, molto semplici, ma efficacemente espressive, staccano assai bene sul fondo architettonico del quadro.

§ 11. QUADRO SESTO. *Ulisse agl'Inferi* (Vedi le Tav. XII e XXIII). Ricuperati i compagni e congedatosi da Circe, Ulisse risale la nave, che veleggia con vento propizio l'intero giorno e tocca sul far della notte la spiaggia. Ivi sbarcato, e scavata una fossa, giusta le prescrizioni di Circe, con Perimede e Euriloco sacrifica in essa la pecora ed il montone donati dalla dea, quindi, impugnata la spada, si pone alla guardia. Ed ecco dalle profondità degl'Inferi, attirate dal sangue delle vittime, avanzarsi le Ombre vagolanti; ma a nessuna di esse permette l'eroe di accostarsi a bere nella fossa, finché non appare l'ombra del tebano Tiresia, da cui soltanto può sapere per quali vie gli sia concesso il ritorno in patria. Vedansi i versi di Omero che dipingono quest'avventura [7].

. . . . Spento il giorno, e d'ombra
Ricoperte le vie, dell'Oceáno
Toccò la nave i gelidi confini
Là ve la gente de' Cimmerj alberga,
Cui nebbia e buio sempiterno involve.
Monti pel cielo stelleggiato, o scenda,
Lo sfavillante d'ôr Sole non guarda
Quegl'infelici popoli, che trista
Circonda ognor perniziosa notte.
Addocto in su l'arena il buon naviglio,
E il montone e la pecora sbarcati,
Alla corrente dell'Oceàno in riva
Camminavam, finchè venimmo ai lochi
Che la Dea c'insegnò. Quivi per mano
Euriloco teneano e Perimede
Le due vittime; ed io, fuor tratto il brando,
Scavai la fossa cubitale, e mele
Con vino, indi vin puro e lucid'onda
Versaivi, a onor de' trapassati, intorno,
E di bianche farine il tutto aspersi.
Poi degli estinti le debili teste
Pregai, promisi lor che nel mio tetto,
Entrato con la nave in porto appena.
Vacca infeconda, dell'armento fiore,
Lor sagrificherei, di doni il rogo
Rïempiendo; e che al sol Tiresia, e a parte,
Immolerei nerissimo ariéte,
Che della greggia mia pasca il più bello.
Fatte ai mani le preci; ambe afferrai
Le vittime, e sgozzaile in su la fossa,
Che tutto riceveane il sangue oscuro!
Ed ecco sorger della gente morta
Dal più cupo dell'Erebo, e assembrarsi
Le pallid'ombre: giovanette spose,
Garzoni ignari delle nozze, vecchî
Da nemica fortuna assai versati,
E verginelle tenere, che impressi
Portano i cuori di recente lutto;
E molti dalle acute aste guerrieri
Nel campo un dì feriti, a cui rosseggia
Sul petto ancor l'insanguinato usbergo,
Accorrean quinci e quindi e tanti a tondo
Aggiravan la fossa, e con tai grida
Ch'io ne gelai per subitana tema.
Pure a Euriloco ingiunsi, e a Perimede
Le già scannate vittime e scojate
Por su la fiamma, e molti ai Dei far voti,
Al prepotente Pluto, e alla tremenda
Proserpina; ma io col braccio ignudo
Sedea, nè consentia che al vivo sangue,
Pria ch'io Tiresia interrogato avessi,
S'accostasser dell'ombre i vôti capi [8].

[1] Non verghe fissate sul presunto ingresso del palazzo, come le spiega il Woermann, p. 10.

[2] La forma di questi pali, specialmente nel ciuffo è molto simile a quella della strana pianta notata nel quadro precedente, e il Woermann, non senza ragione, li confronta ai rami di palma che si vedono in una pittura d'Ercolano: *Pitt. d'Ercol.* III, tav. 36.

[3] Siffatta cordicella coi ciondoli si vede ora soltanto in questa coppia, e non in tutte e due, come vorrebbe il Woermann p. 10.

[4] Intorno alla corona radiata vedi WOERMANN, p. 10 nota 32.

[5] Questo ramoscello non fu avvertito finora, per quanto io so, da alcuno; ma esso è chiaramente visibile anche nelle tav. XI e XXI.

[6] Il pugno stringe probabilmente due lance, delle quali sembra veder le tracce in due strisce verticali parallele poco più in su della mano. Le tracce sono più evidenti nella seconda scena del quadro. Cf. le lance di Antiloco e Anchialo nel primo quadro, tav. XXVII.

[7] La traduzione scelta per i brani tolti dal libro XI è quella di Ippolito Pindemonte.

[8] *Odyss.* XI. 12-50.

δύσετό τ' ἠέλιος σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί,
ἡ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,
15. ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
ἠέλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,

Un monte roccioso si protende attraverso il quadro da destra a sinistra; più innanzi verso lo spettatore vedesi uno scoglio separato dal monte da un basso-fondo, da cui spuntano molti steli di canne, e a destra dello scoglio uno stagno d'acque di color verdastro: due figure nude o quasi [1], di proporzioni oltre il comune, l'una in basso sullo scoglio in mezzo alle canne, con barba e capelli folti che volge a sinistra è la personificazione del fiume Acheronte [2]; l'altra a destra in alto sul pendio della rupe, col capo e colla persona rivolta verso l'apertura della roccia rappresenta probabilmente il genio della montagna [3].

Al di là dello scoglio e della rupe si apre sconfinato il mare azzurro, e sopra di esso stendesi il cielo parimenti azzurro, ma diverso per una tinta più pallida, e verso l'orizzonte, quasi luminosa, come fosse di poco oltrepassato il tramonto. La scena naturale, semplice, ma solenne, è ravvivata da un ampio scoscendimento del monte, che si chiude sovr'esso ad arco, e, attraverso di quello, l'occhio scorre sopra un altro tratto di mare e di orizzonte, mentre di là si proietta all'interno un fascio indistinto di luce che rischiara in quella direzione e gli uomini e le cose, e fa contrasto colle ombre della rupe in alto e colla tinta cupa dello stagno. Il paesaggio magistralmente concepito, ed eseguito con tocco sicuro, ferma tosto l'attenzione della spettatore e s'imprime profondamente nella memoria; ma anche la scena umana che vi è rappresentata non toglie, bensì accresce l'effetto del quadro. Ecco a sinistra la bruna nave di Ulisse che si accosta a vele spiegate e sospinta pur anco dai remi [4]; le spalle e le teste dei naviganti sporgono confusamente dall'orlo; più innanzi a destra è rappresentata la scena dell'evocazione delle ombre. Scavata la fossa, e sacrificate le due vittime alle ombre dei morti, mentre una di esse è sostenuta ancora per le gambe da Eurimede e da Euriloco [5], Ulisse con pileo grigiastro in capo, fermo sull'orlo, col piede sinistro posato su di una pietra e la persona appoggiata col gomito sinistro al ginocchio, colla spada brandita nella destra e lo sguardo teso in avanti, come chi discerne a fatica, guarda la folla delle ombre, che si avanzano a guisa di sciame d'api, le prime abbastanza distinte e contrassegnate coi nomi, le altre addossate fra loro e confuse nella gran distanza.

Primo ad offrirsi a me fu il simulacro
D'Elpenore, di cui non rinchiudea
La terra il corpo nel suo grembo ancora.
Lasciato in casa l'avevam di Circe
Non sepolto cadavere e non pianto:
Chè incalzavaci allor diversa cura [6].

Così Omero; ma qui l'artista si è scostato dal poeta. Elpenore non è dimenticato, ma è collocato a parte, più in alto sulla rupe, seduto, ed anzi quasi rannicchiato, col capo raccolto fra le mani, in atteggiamento di estremo sconforto, e il suo nome appare scritto poco sopra la sua testa. La prima delle ombre che qui si vede a colloquio con Ulisse è Tiresia, una figura alquanto curva, con barba e capelli bianchi, avvolta in un ampio mantello grigiastro che scende fino ai piedi e tiene nella destra uno scettro.

. . . . Levossi alfine
Con l'aureo scettro ne la man famoso
L'alma Tebana di Tiresia, e ratto
Mi riconobbe e disse: Uomo infelice,
Perchè, del Sole abbandonati i raggi,
Le dimore inamabili de' morti
Scendesti a visitar? Da questa fossa
Ti scosta, e torci in altra parte il brando
Si ch'io beva del sangue, e il ver ti narri.
Il piè ritrassi, e invaginai l'acuto
D'argentee borchie tempestato brando [7].

Tiresia beve, quindi fa le sue predizioni. Dietro di lui si affollano altre ombre, tutte desiderose di accostarsi alla fossa.

. . . . Sospinte
Dall'inclita Proserpina le figlie
Degli eroi compariano e le consorti,
E traean della fossa al margo in folla
Io, come interrogarle ad una ad una
Rivolgea meco; e ciò mi parve il meglio
Stretta la spada, non patia che tutte

οὔθ' ὁπότ' ἂν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
οὔθ' ὅτ' ἂν ἂψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
ἀλλ' ἐπὶ νὺξ ὀλοὴ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσιν.
20\. *νῆα μὲν ἔνθ' ἐλθόντες ἐκέλσαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα*
εἱλόμεθ'· αὐτοὶ δ' αὖτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο
ᾔομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.
ἔνθ' ἱερήια μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχός τε
ἔσχον· ἐγὼ δ' ἄορ ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
25\. *βόθρον ὄρυξ', ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,*
ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοὴν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσιν,
πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἴνῳ,
τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.
πολλὰ δὲ γουνούμην νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
30\. *ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην στεῖραν βοῦν, ἥ τις ἀρίστη,*
ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρήν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,
Τειρεσίῃ δ' ἀπάνευθεν ὄιν ἱερευσέμεν οἴῳ
παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισιν.
τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχωλῇσι λιτῇσί τε, ἔθνεα νεκρῶν,
35\. *ἐλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα*
ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἷμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο
ψυχαὶ ὑπὲξ ἐρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων.
[νύμφαι τ' ἠίθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες
παρθενικαί τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
40\. *πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείῃσιν*
ἄνδρες ἀρηίφατοι βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες·
οἳ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
θεσπεσίῃ ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ᾕρειν.]
δὴ τότ' ἔπειθ' ἑτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα
45\. *μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα νηλέι χαλκῷ,*
δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,
ἰφθίμῳ τ' Ἀίδῃ καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ·
αὐτὸς δὲ ξίφος ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
ἥμην, οὐδ' εἴων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα
50\. *αἵματος ἆσσον ἴμεν, πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.*

[1] Nuda è certamente la figura più in basso (Acheronte), che pare si appoggi col gomito destro alla rupe e col sinistro tenga afferrate tra le gambe un pedo. Nuda parrebbe anche l'altra figura; ma i guasti dell'intonaco in questo punto non permettono di affermarlo con sicurezza.

[2] Le canne in mezzo alle quali egli sta adagiato convengono benissimo ad una divinità fluviale (SCHULTZ, p. 39); ma in special modo contrassegnato dalle canne era il corso dell'Acheronte, come si deduce da PAUSANIA nella descrizione che egli fa della *νεκύια* di Polignoto, X, 28, 2. *Ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ καλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες.*

[3] Il WOERMANN (p. 11) pensa invece che questa figura rappresenti Cocito: così anche HELBIG, *Führer* II p. 167.

[4] In questo particolare dell'uso dei remi il pittore si è staccato da Omero, il quale dice, che i marinai, approfittando del vento propizio, messi da parte i loro arnesi, sedevano tranquilli. *Odyss.* XI. 9-10: *Ἡμεῖς δ' ὅπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα | ἥμεθα· τὴν δ' ἄνεμός τε κυβερνήτης τ' ἴθυνεν.*

[5] Del nome di Euriloco si vedono solo le tracce. Quello di Eurimede è ancora ben distinto: vedi tav. XXIII.

[6] *Odyss* XI. 51-54.

πρώτη δὲ ψυχὴ Ἐλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου·
οὐ γάρ πω ἐτέθαπτο ὑπὸ χθονὸς εὐρυοδείης·
σῶμα γὰρ ἐν Κίρκης μεγάρῳ κατελείπομεν ἡμεῖς
ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον, ἐπεὶ πόνος ἄλλος ἔπειγεν.

[7] *Odyss.* XI. 90-98.

90\. *ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Θηβαίου Τειρεσίαο*
χρύσεον σκῆπτρον ἔχων, ἐμὲ δ' ἔγνω καὶ προσέειπεν·
[διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,]
τίπτ' αὖτ', ὦ δύστηνε, λιπὼν φάος ἠελίοιο
ἤλυθες, ὄφρα ἴδῃ νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον;
95\. *ἀλλ' ἀποχάζεο βόθρου, ἄπισχε δὲ φάσγανον ὀξύ,*
αἵματος ὄφρα πίω καί τοι νημερτέα εἴπω.
ὣς φάτ', ἐγὼ δ' ἀναχασσάμενος ξίφος ἀργυρόηλον
κουλεῷ ἐγκατέπηξα·

Beesssero ad un tempo. Alla sua volta
Così accorrea ciascuna, e l'onorato
Linguaggio ed i suoi casi a me narrava [1].

Leda comparve, da cui Tindaro ebbe
Due figli alteri, Castore e Polluce,
L'un di cavalli domatore, e l'altro
Pugile invitto [2].

Fedra comparve ancor, Proeri e Arianna [3]

Il numero dei personaggi e l'ordine osservato nell'Odissea non corrispondono esattamente a quello della pittura. Il poeta fa il nome di parecchi, e descrive prima con cura speciale l'incontro di Ulisse coll'ombra della madre Anticlea. Qui si vedono molte ombre, ma il nome si legge di tre sole: Fedra (*ΦΑΙΔΡΑ*), Arianna (*ΑΡΙΑΔΝΗ*), Leda (*ΛΗΔΑ*). A quali poi, tra le molte figure fugacemente delineate, si devono riferire i nomi, non è possibile definire [4]. Non compare il nome della madre Anticlea, ma, solo per congettura, si potrebbe ravvisarla nella donna vestita di lungo chitone violaceo e di un manto giallo, e incurvata sulla persona, come si addice ad una vecchia, che si vede alquanto dietro Tiresia, verso destra. Altre figure distinte tra la folla sono, oltre la supposta Anticlea, quella col cappello tessalico e la sua compagna a destra con manto giallo, e le tre sul davanti presso il pilastro, la prima delle quali di colore abbronzato e di capelli neri colla spalla e l'omero sinistro e le gambe nude potrebbe rappresentare un personaggio virile; così la seconda avvolta in un mantello grigiastro con barba e capelli bianchi; ma nemmeno in queste si scorgono note speciali, che possano guidare ad un tentativo qualsiasi d'identificazione.

Il soggetto di questo scomparto fa correre il pensiero alla celeberrima *νεκύια* di Polignoto dipinta nella *λέσχη* di Delfo, colla quale i primi illustratori dei nostri affreschi vollero stabilire un rapporto di dipendenza [5]. Ma tra le due pitture v'è comunanza di soggetto, non d'ispirazione e di trattazione; perchè diversa è la fonte a cui attinse Polignoto [6] e diversi l'ordine e il carattere delle due composizioni, come ha già dimostrato il Woermann (p. 12). Giova sempre aver presente che la nostra è essenzialmente pittura di paesaggio, eseguita a scopo decorativo, a cui l'artista ha mescolato sapientemente alcune scene ispirate dai libri X-XI dell'Odissea; ma non ha nè può avere quella grandiosità di concezione che facilmente si ammette per l'opera Polignoto, nella quale l'elemento del paesaggio era nullo, ed era tutto invece la ricchezza e la varietà dei gruppi di personaggi tolti dal campo fertilissimo della mitologia e delle leggende poetiche.

§ 12. Quadro settimo. *Parte interna degl'Inferi* (Tav. XII e XXV). Quest'ultimo quadro è grande la metà degli altri, perchè, come si disse sopra, la parete si trovò in questo punto interrotta da una apertura, sia che il pittore si fosse arrestato dinanzi ad essa, sia che qualche rozzo proprietario ne abbia distrutta più tardi la seconda metà per aprirvi una porta [7]. Seguendo il racconto di Omero, il pittore ha voluto rappresentare qui la parte più interna degl'Inferi, dove subiscono le pene gli autori di misfatti famosi nell'antichità. Abbiamo perciò dinanzi un'appendice del paesaggio roccioso del quadro precedente.

Sopra un corto piano leggermente inclinato e un tratto di superficie bluastra (probabilmente del fiume Acheronte) che si addentra nella terra, sporge una rupe. La pittura evidentemente frammentaria non permette di apprezzare questa scena al pari delle altre. Alcuni sopra ed altri sotto la rupe, si vedono i dannati ricordati dall'artista. Essi ritrovansi anche in Omero.

Vidi il grande Orïon, che delle fiere,
Che uccise un dì sovra i boscosi monti,
Or gli spettri seguia de' prati Inferni
Per l'asfodelo in caccia; e maneggiava
Perpetua mazza d'infragibil rame.
Ecco poi Tizio, della terra figlio,
Sul terren distendevasi, e ingombrava
Quanto in dì nove ara di tauri un giogo;
E due avoltoi, l'un quinci, e l'altro quindi
Ch'ei con mano scacciar tentava indarno,
Rodeangli il cor sempre ficcando addentro
Nelle fibre rinate il curvo rostro,
Che sforzar non temè l'alma di Giove
Sposa, Latona, che volgeasi a Pito
Per le ridenti Panopee campagne [8]

. . . .

Sisifo altrove smisurato sasso
Tra l'una e l'altra man portava, e doglia
Pungealo inenarrabile. Costui
La gran pietra alla cima alta d'un monte,
Urtando con le man, coi piè puntando
Spingea; ma giunta in sul ciglion non era,
Chè risospinta da un poter supremo
Rotolavasi rapida pel chino
Sino alla valle la pesante massa:
Ei nuovamente di tutta sua forza
Su la cacciava; dalle membra a gronde
Il sudore colavagli e perenne
Dal capo gli salia di polve un nembo [9].

---

[1] *Odyss.* XI. 225-234.

225. . . . . *αἱ δὲ γυναῖκες*
ἤλυθον, ὤτρυνεν γὰρ ἀγαυὴ Περσεφόνεια,
ὅσσαι ἀριστήων ἄλοχοι ἔσαν ἠδὲ θύγατρες.
αἱ δ' ἀμφ' αἷμα κελαινὸν ἀολλέες ἠγερέθοντο,
αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον, ὅπως ἐρέοιμι ἑκάστην.
230. *ἥδε δέ μοι κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή.*
σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ
οὐκ εἴων πίνειν ἅμα πάσας αἷμα κελαινόν.
αἱ δὲ προμνηστῖναι ἐπήισαν, ἠδὲ ἑκάστη
ὃν γόνον ἐξαγόρευεν· ἐγὼ δ' ἐρέεινον ἁπάσας.

[2] *Odyss.* XI. 298-300.

καὶ Λήδην εἶδον τὴν Τυνδαρέου παράκοιτιν,
ἥ ῥ' ὑπὸ Τυνδαρέῳ κρατερόφρονε γείνατο παῖδε,
Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,

[3] *Odyss.* XI. 320.

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ Ἀριάδνην.

[4] Woermann (p. 12) riferisce il nome di Leda alla figura avvolta in manto giallo a destra di quella che porta il cappello tessalico.

[5] L. Grifi, *Giornale di Roma*. Braun, *Bull. Inst.* 1850 p. 19 e sg.; Matranga p. 32.

[6] Lievi assai sono le discordanze tra le nostre pitture e il racconto omerico: non è lo stesso per la *νεκύια* di Polignoto: vedi Robert, *Die Nekya* p. 75, 78 e sgg.

[7] La notizia è data dal Matranga a p. 110 (cf. p. 145): « Perocchè l'ultimo dipinto, ritraente le pene di Sisifo e di Titio dal lato destro dimezzato tanto nel campo che negli ornati, e la spalletta del muro perpendicolare ben arricciato ed intonacato, sono indizî certi che ivi aprivasi un ingresso, e che il dipinto trovava il suo resto nella parete susseguente ». Non si può esattamente stabilire se quell'apertura sia stata fatta prima o dopo che la parete fosse stata dipinta; ma pare più logico ritenere che l'apertura sia posteriore, perchè altrimenti riuscirebbe strano il procedere di un artista, che, potendo ripartire e distribuire la sua storia a suo piacimento, la svolge in modo che una delle sue scene più interessanti debba apparir troncata a metà. Cf. Woermann p. 12 e sg.

[8] *Odyss.* XI. 573-581.

τὸν δὲ μετ' Ὠριωνα πελώριον εἰσενόησα
θῆρας ὁμοῦ εἰλεῦντα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οἰοπόλοισιν ὄρεσσιν
575. *χερσὶν ἔχων ῥόπαλον παγχάλκεον, αἰὲν ἀαγές.*
Καὶ Τιτυὸν εἶδον, Γαίης ἐρικυδέος υἱόν,
κείμενον ἐν δαπέδῳ, ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κεῖτο πέλεθρα·
γῦπε δέ μιν ἑκάτερθε παρημένω ἧπαρ ἔκειρον
δέρτρον ἔσω δύνοντες, ὁ δ οὐκ ἀπαμύνετο χερσίν·
580. *Λητὼ γὰρ ἥλκησε, Διὸς κυδρὴν παράκοιτιν,*
Πυθῶδ' ἐρχομένην διὰ καλλιχόρου Πανοπῆος.

[9] *Odyss.* XI. 593-600.

καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ ἄλγε ἔχοντα
λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρῃσιν.
595. *ἦ τοι ὁ μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε*
λᾶαν ἄνω ὤθεσκε ποτὶ λόφον· ἀλλ' ὅτε μέλλοι
ἄκρον ὑπερβαλέειν, τότ' ἀποστρέψασκε κραταιίς·
αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.
αὐτὰρ ὅ γ' ἂψ ὤσασκε τιταινόμενος, κατὰ δ' ἱδρὼς
600. *ἔρρεεν ἐκ μελέων, κονίη δ' ἐκ κρατὸς ὀρώρειν.*

La figura che più vivamente colpisce nel quadro è quella del gigante Tizio. Il suo corpo immane, nudo, di color rossastro, vedesi disteso di scorcio a destra, nel piano inferiore, colle gambe divaricate e fissate al suolo con lacci: così erano probabilmente fissate anche le braccia [1], ma queste rimangono in gran parte nascoste: due avoltoi [2], fermi colle zampe sul lato sinistro, gli ficcano il rostro entro le carni [3]. Il suo nome leggesi presso il fianco destro sul terreno.

Nell'altipiano sopra la rupe si scorge un'altra figura nuda che sospinge di gran lena col capo e colle spalle una grossa pietra, ed è Sisifo: il nome è scritto al di sotto di lui. Più in alto è una terza figura nuda, rappresentata di corsa, col braccio sinistro teso in avanti con un laccio, e il destro indietro con impugnato un pedo. Secondo il racconto di Omero, è Orione che va a caccia di spettri; ma a tale interpretazione si opporrebbero le tracce ancor visibili del nome scritto sopra il suo capo, tra le quali vedonsi chiaramente le lettere – *CIY* – che non si possono integrare col nome di Orione. Ciò non ostante, il Woermann non si allontana da Omero in cerca di congetture (p. 14), e la sua opinione può ritenersi ormai per assicurata, perchè più volte già in antichi manoscritti astronomici miniati si è trovata la figura di Orione dipinta nell'identico atteggiamento [4]. Quanto poi al nome scritto, e che non risponde a quello di Orione, si può facilmente ammettere uno sbaglio del pittore.

Rimane in basso sul davanti un particolare che manca al racconto omerico, cioè il castigo delle Danaidi. Vedesi sporgere in mezzo dal terreno un gran dolio, di color mattone, che arriva coll'orlo quasi al fianco delle figure e deve avere o il fondo o la pancia forata, perchè una striscia d'azzurro-chiaro a sinistra sul suolo indica l'acqua che ne sfugge continuamente. Intorno ad esso si affaticano quattro eleganti figure femminili vestite di lungo chitone di color cilestrino, coi capelli avvolti in un *kekryphalos*, due di esse, l'una a destra e l'altra a sinistra del recipiente, tengono le anfore posate sull'orlo in atto di versare, una terza in mezzo alle due prime tiene la sua capovolta in alto per mostrare che è vuotata, la quarta più a destra sta allontanandosi per recarsi, come è facile supporre, ad attingere nuova acqua. Più oltre, seduta al piede della rupe sporgente, si scorge una quinta figura, similmente vestita, coi gomiti sulle ginocchia, col capo coperto da un lembo del mantello di color cilestrino come il chitone, colla fronte appoggiata al dorso delle mani e queste alla bocca dell'anfora [5]. Il nome che si riferisce a tutto il gruppo – *Δαναΐδες* – era scritto poco più in su del dolio, ma ora ne rimane traccia sicura soltanto nelle ultime lettere – *ΑΙΔЄC*. Queste cinque figure rappresentano le cinquanta figlie di Danao, ree, secondo la leggenda, di aver uccisi i mariti la notte stessa del loro matrimonio [6], e, tra i personaggi introdotti nella pittura, sono i soli che non s'incontrino già nell'Odissea. Ciò dimostra che Omero, pur essendo la fonte principale, non è l'unica a cui siasi ispirato il pittore. Del resto il mito delle Danaidi è antico e diffuso nella letteratura e nell'arte classica [7], e una pena identica alla loro è ricordata anche nella *νεκύια* di Polignoto (Pausania, X. 31. 8).

Cap. V. – Età e valore delle pitture.

§ 13. Le testimonianze fornite dai monumenti antichi e l'opinione comune degli archeologi moderni concordano nel ritenere che una vera pittura di paesaggio prima di Alessandro risulta inverosimile. Più inverosimile ancora sarebbe l'ipotesi che una tal pittura siasi svolta e diffusa indipendentemente in Italia. Come in generale la letteratura e le arti belle in Roma attinsero l'ispirazione e le forme prime dal mondo ellenico, così è naturale che anche la pittura di là abbia preso le mosse, e che gli artisti greci l'abbiano primieramente esercitata ed insegnata in Roma. Sappiamo anzi che un noto pittore di paesaggio in Roma, fra il 180 e il 150 a. C., fu Demetrio, emigrato dall'Egitto [8]. Nessun dubbio perciò che anche i paesaggi con scene dell'*Odissea* appartengano a quel periodo della storia dell'arte antica che è detto ellenistico, e che nell'Oriente ellenico abbiano preesistito composizioni pittoriche, parecchie aventi per soggetto paesaggi animati da scene ispirate dai poemi omerici. Vitruvio stesso (VII, 5, 2) in un passo assai volte citato, parla dei soggetti trattati più spesso dai pittori de' suoi tempi: « pinguntur enim « portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, « montes, pecora, pastores, nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra, seu fabularum dispositas « explicationes, non minus Troianas pugnas seu Ulyxis errationes ».

Ma saranno poi i nostri dipinti copia d'un originale greco in affresco o in tela, o imitazione libera, o composizione originale essa stessa? – Che si tratti di una composizione originale comunemente si esclude, e l'esclusione si conferma col riflesso dell'esecuzione affrettata, e di qualche inavvertenza nei particolari: p. es. il nome apposto alla figura di Orione e le lettere che non combinano con quelle di Orione. Che si tratti invece di imitazione libera o di copia può esser dubbio. Pare però più probabile la prima ipotesi: ossia che si tratti di una imitazione libera, e ciò per il carattere decorativo delle pitture, le quali non potevano esser strettamente vincolate ad un determinato esemplare; ma dovevano di necessità adattarsi a molte speciali condizioni, anzitutto alle proporzioni dell'ambiente. Esistevano, come non v'ha dubbio, molte pitture del genere nei paesi ellenici ed anche in Roma; un abile artista che le aveva studiate, trascelse da esse quelle che gli parvero migliori e più adatte, e liberamente le riprodusse fra le sue decorazioni.

Resta a vedere a quale età può riferirsi l'esecuzione delle pitture.

---

[1] Non si capirebbe perchè soltanto i piedi, e non anche le braccia, fossero fissate nel terreno. Legato deve essere il braccio destro, la posizione del quale non è naturale; il sinistro poi non mi sembra in atto di respingere gli avoltoi, altrimenti si vedrebbe più elevato. Pure in questo lieve particolare il pittore appare indipendente da Omero. Cf. WOERMANN p. 14.

[2] Che due avoltoi fossero i ministri della pena è detto nell'Odissea (XI. 578); ma sarebbe difficile, per non dire impossibile, riconoscere esattamente come tali i due grossi uccelli che si vedono fugacemente delineati nel nostro quadro.

[3] Così anche TIBULLO, I. 3. 75-76:

Porrectusque novem Tityos per iugera terrae,
adsiduas atro viscere pascit aves.

[4] Vedi per es. l'Orione del *Cod. Voss.* 70 f. 58v in THIELE p. 120; e del *Cod. Suppl. Grec.* 247 f. 2v della Bibl. Naz. di Parigi in OMONT, *Fac-similés* ecc. tav. LXV.

[5] L'abito, il colore, l'anfora che tiene, il posto che occupa, non lontano – relativamente – dal *πίθος*, non lasciano, a mio giudizio, alcun dubbio che questa non sia una Danaide: W. HELBIG invece non esclude l'ipotesi che in questa quinta figura, separata dalle compagne, possa essere raffigurata un'altra delle donne che gli antichi immaginarono punite negl'Inferi. *Führer*, (II p. 167).

[6] Ricordisi TIBULLO, I. 3. 79-80:

Et Danai proles, Veneris quod numina laesit,
in cava Lethaeas dolia portat aquas.

[7] ROSCHER, I, 1, p. 949 e sgg.; DAREMBERG-SAGLIO, II, 1, p. 23 e sg.; PAULY-WISSOWA, IV, 2, p. 2089 e sgg.

[8] HELBIG, *Untersuch. üb. d. camp.* ecc. p. 289 e sgg.: WOERMANN, *die Landschaft* ecc. p. 137, 219 e sg. ecc.

Un indizio circa l'età è dato dall'asserzione già citata di Vitruvio, che già a' suoi tempi uno dei soggetti di decorazione più frequente erano gli errori di Ulisse; ma un tale indizio non può avere che un valore approssimativo. Un argomento maggiore è dato dal genere di costruzione usato nell'edificio a cui appartennero gli affreschi, e dallo stile degli affreschi stessi. L'architetto Luigi Canina, che diresse e presenziò la seconda ripresa degli scavi di via Graziosa, trovò che la costruzione dell'edificio era identica a quella del teatro di Pompeo (*Indic. top.* p. 148), che corrisponde alla prima epoca di Augusto; in secondo luogo nel muro era posto un frammento di calendario, e si sa che i calendarî non compaiono dopo Claudio; da ultimo i particolari decorativi dell'affresco – i pilastri, gli architravi, l'altezza dal suolo in cui furono trovati – lo fanno attribuire con certezza al periodo del secondo stile delle pitture decorative, il qual periodo, secondo le fondamentali ricerche del Mau (*Geschichte d. Dec. W.* p. 246 e sgg.), comincia in Roma verso il 100 a. C. e si protrae fino ai primi decenni dell'impero; è logico pertanto concludere che i nostri paesaggi sono stati dipinti o verso la fine della repubblica o nei primi anni dell'impero.

Affatto diversa è l'opinione manifestata dal Wickhoff nella prefazione alla *Wiener Genesis*. Considerando lo svolgersi della pittura parallelamente a quello delle arti plastiche, in relazione alle tendenze del naturalismo e dell'illusionismo, egli credette poter stabilire che la caratteristica del secondo stile architettonico è il naturalismo, ossia l'imitazione naturalistica delle architetture reali, la quale verso la fine del periodo si volge ad architetture liberamente inventate e genera il quarto stile, sorto primieramente nel I secolo e predominante nel II e nel III, e che ha per caratteristica l'illusionismo. Ora, egli dice, le pitture di paesaggio dell'Odissea sono nella loro trattazione un esempio certo d'illusionismo; quindi non è possibile ricondurle ad esemplari ellenistici, ma spettano al quarto stile e la loro data deve riportarsi all'età di Traiano (p. 79 e sg.).

A queste nuove conclusioni rispose già in modo esauriente il prof. Mau [1], nè io starò a ripetere tutte le sue ragioni: basti ricordare che il Wickhoff non ha tenuto conto degli argomenti di fatto che giustificano l'attribuzione dell'edificio agli ultimi anni della repubblica o ai primi dell'impero, e che d'altra parte ciò che egli dice illusionismo non è carattere esclusivo del quarto stile, ma si trova abbondantemente diffuso nel secondo, ed è evidentemente impresso, a tacer d'altri esempi, anche nelle note pitture dell'Esquilino che vanno riferite alla fine della repubblica e al principio dell'impero [2]. Rimane quindi assodato che i nostri affreschi devono assegnarsi al secondo stile e che non possono oltrepassare i primi decennî dell'impero.

§ 14. Esse appartengono perciò a quel periodo di rifiorimento delle arti plastiche in Roma, che è contrassegnato dall'*ara Pacis Augustae*. Con questa infatti furono più volte citate per confronto [3], e a ragione, perchè, sebbene inferiori per l'eccellenza artistica e per l'importanza storica al monumento augusteo, pure nel campo della pittura, così scarsamente rappresentato, occupano un posto eminente e destano sempre un interesse non comune. Non comune per il soggetto: paesaggio e scene dell'Odissea. Pitture di paesaggio non mancano tra gli avanzi degli antichi edificî scoperti in Roma e nelle città della Campania; ma nessun'altra fu conservata fino a noi di eguale estensione e di egual pregio. Non mancano nemmeno illustrazioni figurate dell'Odissea; ma un ciclo continuato come il nostro non ha esempio: alcune rappresentazioni, come quelle dei Lestrigoni, sono uniche, e quelle degl'Inferi, nel loro insieme, non hanno altre che, non dico, le superino, ma le eguaglino, e attirano per sè gran parte di quell'attenzione e di quello studio che fu sempre dedicato alla νεκύια di Polignoto, nota soltanto per la minuta descrizione di Pausania.

Non comune inoltre per la bontà dell'esecuzione. Ammesso pure che il pittore dei nostri paesaggi seguisse le tracce di un esemplare superiore d'assai, non possiamo negargli lode di saggio e geniale imitatore. Sono veramente ammirabili la sicurezza e la grazia del tocco nella grandiosità del disegno. Basta considerare le figurine delle pecore e delle capre intorno al laghetto nei primi due quadri, i nudi vigorosi dei Lestrigoni nel secondo e nel terzo, e sopratutto nel sesto la variata distribuzione delle luci e il digradar delle tinte e dei contorni dalle prime figure distinte alle ultime confuse e quasi evanescenti. La prospettiva delle linee non è quale si esigerebbe dai moderni, ma in generale esatta: abbiamo, cioè, come dice il Woermann l'intuizione, non la cognizione scientifica della prospettiva [4]. Lo stesso dicasi della prospettiva delle arie, ammirabile specialmente nel sesto quadro, non altrettanto nei primi due. Che se si riflette che in questi affreschi abbiamo un'opera puramente decorativa, dovremo confessare che ben difficilmente un moderno decoratore giungerebbe all'altezza dell'antico [5].

Non comune infine per la loro complessiva conservazione. Anche per questo pregio esse fecero meravigliare i primi scopritori, e l'impressione non è diminuita col tempo. Eccettuato il quarto e il quinto quadro, gli altri mostrano un intonaco ben conservato e una grande vivacità di colorito: rottami e terriccio si sono accumulati contro di loro, le acque filtrarono e colarono su di esse per molti secoli; ma l'azione deleteria del tempo li ha in gran parte risparmiati.

---

[1] *Röm. Mitt.* 1895 p. 227 e sgg. Vedi inoltre F. Winter, *Repertorium* ecc., 1897 p. 54.

[2] Vedi E. Brizio, *Pitture e sepolcri dell'Esquilino* p. 8, ed anche W. Helbig, *Führer* II, p. 258.

[3] E. Petersen, *Röm. Mitt.* 1894 p. 213; ed *Ara P. A.* p. 158 e sg.

[4] Vedi anche Helbig, *Führer,* II, p. 164; Amelung, *Moder. Cic.* p. 328; cfr. Wickhoff, p. 91.

[5] Considerati come pitture di paesaggio l'Helbig li chiama « die glänzendsten Leistungen dieser Art, welche uns aus dem Alterthüme erhalten ». (*Untersuch. üb. die Camp.* ecc. p. 96).

APPENDICE.

NUM I.

Cenni Storici intorno agli scavi di via Graziosa come avvenuti e quanto fu in essi rinvenuto.

(Dal MATRANGA, *La città di Lamo*, ecc. pp. 141-148).

La Commissione dei Sussidi e pubblici lavori di Beneficenza, dietro le assidue premure delle Monache Agostiniane, dette le Turchine, ed i desiderî della s. m. del Pontefice Gregorio XVI, di rimuovere gl' inconvenienti, che continuamente avvenivano nell' area abbandonata della diruta casa sulla via Graziosa n. 68 [1], corrispondente sotto il monastero della SS. Annunziata, acquistò una tale area dal Sig. Alessandro Schiatti per il prezzo di scudi 50, con istromento stipolato nel giorno 5 di Giugno 1847, presso gli atti del Notaro pubblico di Collegio del Campidoglio Sig. Domenico Bartoli, residente di officio in Piazza di S. Luigi dei Francesi n. 35, per costruirvi una casa giovandosi degli uomini della Beneficenza.

Rimase questo desiderato progetto senza esecuzione alcuna fino a tutto il 1847: nei primi però del 1848, tostochè fu istituito il Municipio di Roma, e dopochè a questi vennero riunite le attribuzioni della Commissione dei sussidi, essendo Conservatori il Principe D. Marcantonio Borghese e l'eruditissimo Sig. Antonio Bianchini, in seguito delle rinnovate premure delle suddette Monache e degli assoluti desiderî del regnante Sommo Pontefice Pio IX, di rifabbricare sulla accennata area una casa qualunque; il Comune incaricò il suo Architetto Sig. Conte Virginio Vespignani di presentare un progetto che avesse per iscopo principale di stabilire l'abitazione, in quell'epoca tanto ricercata, per nove o dieci famiglie del ceto infimo, costituendola di due o tre camere per ciascuna con piccola cucina.

Corrispose il nominato Architetto all'incarico affidatogli, e subito fu posto mano all' opera, coll' esportazione della considerevole quantità di terra, che principiando dal piano della strada si elevava fino a metri 8 a ridosso del muro del Monastero delle Turchine.

Ultimato lo sterro ed intrapresa l'escavazione dei fondamenti, nel giorno 7 Aprile 1848 si rinvennero alcuni muri di opera reticolata con intonaco pitturato, che essendo imbrattato di terra non potè farne conoscere il contenuto: allora l'Architetto, qual membro aggiunto alla Commissione di Antichità e Belle Arti, diligente conservatore di tutto ciò che può dar lume alla scienza archeologica, ne fece immediato rapporto al Signor Principe Borghese, il quale incaricò i Signori Consiglieri Prof. Emiliano Sarti, Avvocato Bontadossi e Cav. L. Vescovali, perchè accedessero sul luogo e riferissero sull'importanza della scoperta.

Dalla relazione data a nome della Commissione dall' Avv. Bontadossi, si venne a conoscere che la « detta casa diruta era edificata sopra un'antica « fabbrica [2]; che la parte scoperta di muro di tufo rozzamente costruito era « ricoperto di un eccellente intonaco dipinto ad ornati e figurato: che quella « scoperta doveva far sospenderne la demolizione non solo, ma esser neces- « sario condurre l' operazione dello sgombrar le macerie in maniera atta a « far venire in luce tutto ciò, che rimanea di antico ».

Questo savio avviso fu accolto con ogni premura: ed affidatone l'incarico al Sig. C.e Vespignani per la esecuzione dei lavori, nel dì 3 Settembre dell'anno medesimo 1848, il Commissario di Antichità e Belle arti, Sig. Comm. P. E. Visconti, diè notizia al Ministero del Commercio e Belle Arti della piccola parte scoperta, ma interessante.

Nè tardò guari la Magistratura Romana a darne officiale contezza al detto Ministero (24 del 1849), che ordinò fossero coperte le pitture con tavole, onde risolvere se si dovessero lasciare sul luogo o trasportare altrove; ciò fu ottimamente suggerito dal Sig. Commissario Comm. Visconti, e con zelo eseguito dall' Architetto direttore della fabbrica Sig. Conte V. Vespignani, mercè le di cui indefesse cure non fu smarrito il benchè minimo frammento, che, durante lo scavo delle macerie, mano mano venivasi ritrovando; di maniera che gelosamente da lui custoditi, in fine furono tutti consegnati onde conservarsi nel Museo Capitolino, al Presidente Sig. Marchese Melchiorri, che legalmente li ricevette ai 2 di Aprile, e ai 9 ne fu dato ragguaglio al Ministero di Commercio e Belle Arti. Al seguente ragguaglio de' rinvenuti frammenti ed oggetti poichè non si tornerà più a discorrerne, si aggiungono Num. 9 lucernette varie di età e di forma, la gran parte frammentate, più Num. 2 anfore di terra cotta, ritrovate ai 16 di Agosto del detto anno 1849.

Nota dei frammenti e medaglie rinvenute nella escavazione delle fondamenta della nuova Casa in Via Graziosa, che si fa costruire per cura del Municipio di Roma, i quali dall' Architetto Municipale Conte Virginio Vespignani si consegnano al Marchese Melchiorri Presidente del Museo Capitolino.

Num. 11 Frammenti di statue di marmo,
» 1 Frammento di statue di bassorilievo.
» 12 Lucerne di terra cotta nella maggior parte rotte.
» 8 Lagrimatoi di terra cotta, tre de' quali rotti.
» Frammenti di bocchette di grondali in terra cotta.
» 4 Frammenti simili di vasi.
» 1 Frammento di antifissa.
» 5 Frammenti di ornati in terra cotta.
» 1 Frammento simile in basso rilievo,
» 1 Frammento simile di una testa di grifo.
» 15 Frammenti di stucco con pitture.
» 5 Frammenti di stucco di decorazioni di una volta.

Num. 4 Frammenti simili di cornici intagliate.
» 3 Frammenti simili di bassorilievo.
» 1 Forma simile di ovoli.
» 1 Frammento di un vaso di vetro.
» 2 Smaniglie di bronzo.
» 1 Peso di bronzo ed una maniglia simile.
» 1 Gruppo di medaglie con sigillo del Prof. Sarti.
» 25 Medaglie di varie dimensioni.
» 3 Frammenti di un antico calendario dipinto sullo stucco.
» 1 Frammento di una tazza di giallo antico.
» 1 Frammento di una targa in stucco.

N. B. - Di tutte le lucerne custodite nel Museo Capitolino due sole sono iscritte, l'una in terra rossa col bollo C. OPPI. RES, ed è notissimo questo figulo; l'altra mancante del labro e rotta, ha nel bollo NONI, nome forse del proprietario dell'officina; è di creta bianca, e dagli animali esotici che in basso rilievo si scorgono attorno l'orificio, potrebbe argomentarsi fatta in occasione di feste Circensi; perocchè vi ha un coccodrillo, un elefante con la torre in dosso, ed una tigre. La leggenda NONI sembra inedita, come anche opina il più volte lodato Cav. G. B. De Rossi. Le 25 medaglie menzionate sono di varie epoche, ma logore e di niuna importanza; ciò che non posso assicurare del gruppo sigillato dal fu Prof. Sarti che non ho potuto esaminare. La targa notata in ultimo è del secolo XV.

In seguito si venne ad opinare, dopo fatti i necessarî esperimenti, che le pitture meritavano togliersi dal muro, fermandone prima il colore, ove si temesse che potesse scrostarsi. In queste operazioni si vide pure la necessità di doverle distaccare dal muro, onde non perissero nel luogo esposto ad ogni inevitabile danno, e molto più all'umidità, ove stavano sotterrate. Pertanto il Ministero permise alla Magistratura di fare distaccare quelle trovate nella sua pertinenza, mediante l'opera del Sig. Pellegrino Succi. Il quale invitato ad eseguir l'operazione, convenuta per 80 scudi, per decreto della Magistratura dei 14 Aprile 1849, fu affidata la direzione del distacco al Sig. Marchese Giuseppe Melchiorri, Presidente del Museo Capitolino, e al Prof. Emiliano Sarti; laonde il Succi presentò il giorno seguente un processo verbale dello stato, in cui trovavansi le due pitture pertinenti alla Magistratura Romana, affinchè la esatta descrizione dello stato loro servisse di norma e di confronto dopo che il lavoro fosse compiuto. Il Succi dunque mise mano all'opera a' 25 di Aprile, ed un mese dopo le pitture già erano trasportate in tela con perfetta soddisfazione degl' intendenti dell'arte, ed espressamente del Presidente del Museo Capitolino.

Attesa la calamità delle vicende politiche, rimasero i due scompartimenti presso il Succi, in via dei Serpenti n. 142, finchè, restituita la tranquillità pubblica, il Municipio ai 21 di Luglio 1849 ordinò che quei dipinti venissero collocati nel Museo, come immediatamente fu eseguito.

Sull'incominciare dell'accennato mese il Ministero del Commercio e Belle Arti, fatto ampliare il cunicolo, nel quale si doveva lavorare ne ricevette le esatte relazioni dal giovane Ingegnere Alessandro Rossini, che con tanto amore adempiva il suo officio di Architetto Ispettore dei monumenti antichi presso quel Ministero, e di cui si è deplorata l'immatura morte.

I lavori di escavazione furono giudiziosamente affidati alla direzione del Sig. Comm. Luigi Canina, eseguiti dai socii capimaestri Berretta, Ruspenttini e Bulla, che terminati ai 19 di Settembre 1850 costarono al Governo scudi 91.9.$^1/_2$

Per quelli di ferrajo a Pietro-Paolo Lonzi si pagarono scudi 18.87, per quei del falegname Gabriele Canini s'erogarono scudi 36.33. — Tutto ciò fu eseguito dal Governo dopo che il proprietario del luogo contiguo a quello del Municipio, implorò dal Ministero del Commercio e Belle Arti la permissione di proseguire il dissotterramento delle altre pitture, che si presumeva continuassero sotto la di lui casa; ciò che ebbe concesso agli 11 di Settembre 1849.

Meno conservati de' due precedenti dipinti, ma di eguale pregio e di rarità unica, nel seguito del medesimo muro ne vennero alla luce altri 5, ed una buona metà che terminava colla spalletta arricciata.

Ai 14 di Novembre del 1849 il Sig. Cav. Luigi Grifi, Segretario Generale del Ministero del Commercio ecc. pel Giornale di Roma pubblicò la descrizione del prezioso ritrovamento, e la Commissione di Antichità e Belle Arti ai 2 Decembre dell'anno medesimo si recò in corpo ad ammirare le discoperte pitture, che trovò secondo il rapporto del sullodato Cav. Grifi.

Fu quindi deliberato che le pitture accennate si dovessero staccare dalle pareti e riportarsi in tela come si era operato per le due antecedenti; laonde ne fu incaricata una sezione della Commissione a redigere un processo verbale dello stato, in cui si trovavano i dipinti prima di porsi mano al distacco, onde si potesse poscia fare il confronto con l'operazione e *intanto venne ordinato dal Governo l'acquisto dei medesimi dipinti.*

In effetto nei primi di Giugno 1850, fu fatto il contratto del distacco allogato al Succi per la somma di scudi 200; restando a di lui carico la spesa dei telari; il Succi compiè la sua operazione in Settembre seguente, riuscita di perfetta soddisfazione.

Durante però il sullodato distacco si venne a trattar del prezzo de' dipinti col proprietario, che avanzava domande e pretenzioni enormi. Il Sig. Ministro del Commercio Comm. Camillo Jacobini rimise l'affare alla Commissione Generale di Antichità e Belle Arti, alla quale per le differenze insorte, convenne divenire al prezzo di scudi 1000 per l'acquisto di essi dipinti. Quindi il giorno 22 di Maggio 1850 il Sig. Ministro avendo riferito al Santo Padre che *il proprietario non contentavasi dei 1000 scudi destinati per l'analogo acquisto e determinati dalla Commissione:* Sua Santità, munificentissimo protettore delle patrie antichità, si degnò approvare l'acquisto de' dipinti del noto proprietario, da *combinarsi con quei modi e per quella retribuzione*, che il Sig. Ministro avrebbe *stimato conveniente.* Onde egli a' 22 di Luglio diede analoga contezza alla Commissione, che *già era stato convenuto col proprietario l'acquisto delle pitture antiche pel prezzo di scudi 1500;* in conseguenza ai 6 di Agosto del medesimo anno 1850, ordinò al Capo Contabile che sul fondo destinato per l'acquisto di oggetti antichi avesse tratto *un mandato di scudi 1500 a favore del ridetto proprietario;* il qual mandato gli fu inviato ai 10 di detto mese, ed esatto *in oro* come volle il proprietario, che il giorno stesso, o l'indomani (poichè la di lui lettera di quietanza manca di data) riscontrò il Sig. Ministro *accusandone la somma ricevuta.*

Le pitture essendo divenute proprietà del governo, furono staccate, e trasportate al Ministero del Commercio, e quivi sul voto della Commissione delle Antichità e Belle Arti, fu prescelto il Sig. Ettore Ciuli domiciliato in via di S. Niccolò Tolentino n. 16, per ripulirle e ristaurarle secondo le norme prescritte dalla stessa Commissione.

Verificato l'acquisto della maggior parte delle pitture di via Graziosa a spese del Governo, la Magistratura Romana deliberò offrire in dono al S. Padre le due prime, trovate nel medesimo luogo e pertinenti al Municipio, onde compierne la collezione. Questo savio consiglio, in prevenzione già preso sin dai 23 di Aprile 1850, indi approvato dalla Presidenza di Roma e Comarca ai 30 di Decembre di detto anno, per cui mezzo dovea portarsi l'offerta al S. Padre, e dalla Magistratura rinnovatane la proposta a 2 di Gennaio 1851, ebbe finalmente il suo definitivo effetto il dì 25 Aprile di quest'anno 1853, per mezzo dell'Eccm̃o Sig. D. Vincenzo Colonna Funzionante da Senatore.

In questa circostanza il proprietario, che vendette le sei dipinture al Governo per 1500 scudi in oro, e che in antecedenza presso la Municipalità aveva fortemente reclamato [3] i diritti di sua proprietà d'un *pilastro del secondo scompartimento*, pertinente al seguito delle rinvenute pitture ed altra poca quantità in tutto componente una lista o fetta larga 45 centimetri; si mostrò generosissimo e degno di perpetuo encomio. Perocchè offerse la piccola porzione di sua *comproprietà* al S. Padre, e per mezzo del Sig. Ministro del Commercio ebbe comunicato il benigno Sovrano gradimento, del quale egli ne fece partecipe S. E. il nominato Funzionante da Senatore con espressa lettera del 24 di Aprile anno corrente 1853.

Frattanto il benefico Nostro Signore e provvidentissimo Pontefice Pio IX destinava alla rara, anzi unica collezione de' dipinti Esquilini un distintissimo luogo nel Vaticano; ne commetteva l'incarico all'Em̃o e Rm̃o Sig. Cardinale Giacomo Antonelli, che nella cospicua qualifica di Prefetto dei Sacri Palazzi Apostolici, con savio divisamento ne prescelse la stanza ove sono le celeberrime nozze Aldobrandine, e le figure ritrovate in Tor Marancia, dentro la Biblioteca Vaticana. Mercè le provvide cure del benemerito nominato Cardinale, quella stanza detta del Sansone, per tre affreschi di Guido Reni, esprimenti tre delle principali imprese di quel santo eroe, è stata con gusto decorata nel soffitto; nel mezzo del pavimento poi fu fatto collocare il bel musaico, vagamente scompartito a colori, già trovato nella vigna Brancadoro fuori la porta S. Lorenzo, rappresentante Achille che strascina il corpo di Ettore dietro del suo carro: tutti gli altri musaici antichi che figurano in quel nobilissimo pavimento furon presi dai magazzini del Vaticano, nè io so ove mai fossero stati rinvenuti; singolare è una parte e l'altra dei fregi, che chiudono in mezzo il musaico Brancadoro: uno rappresenta il combattere di due uomini contro due fiere, l'altro ha delle figure grottesche.

I quali musaici, chiusi da doppia fascia di bardiglio, vengono a compire il pavimento con un giro di musaico, egualmente antico, bianco e nero, composto di piccole anfore e quadri rettangoli. Il Sig. Cav. Giuseppe Barberi, al quale io devo queste notizie dei musaici, sotto la di cui direzione quel pavimento è stato ricostruito, e della di cui intelligenza e sapere le mie lodi sono insufficienti a rendergli quel tributo, che gli si deve per aver tanto contribuito al risorgimento dell'arte maravigliosa che professa, è di parere che quel mosaico bianco e nero probabilmente abbia potuto formare porzione di pavimento d'un qualche tempio di Bacco.

I dipinti dunque di Via Graziosa, costati al Governo sino ad ora scudi 1846,39 $^1/_2$ non compresa la spesa dei restauri, da compiersi dal Sig. Ettore Ciuli, saran disposti sulle pareti di quella stanza al di sopra delle menzionate pitture parimenti antiche: di maniera che la Biblioteca Vaticana, nobilmente ornata e rinnovellata tanto nei pavimenti, che negli altri accessorii dalla splendidezza del regnante Sommo Pontefice secondato dallo zelo e dalla vigilanza dell'Em̃o Prefetto de' SS. PP. AA. se prima mostrava il Gabinetto de' papiri, qual maraviglia di profusione di ogni maniera di ricchezze e di pontificia magnanimità; mostrerà fra poco nella contigua stanza la classica raccolta di dipinti antichi, unici, al mondo per merito e rinomanza;

mentre le Arti Belle sempre mai protette e favorite in questa Roma dai Sovrani Pontefici, ricorderanno con gioia e riconoscenza quel giorno nel quale l'immortale Pontefice Pio IX Nostro Signore con l'acquisto e con la collocazione delle riferite pitture nella Biblioteca Vaticana, ha ingemmato di nuove ed insigni glorie i fasti di sua innata liberalità e munificenza ».

[1] Cf. Archivio di Stato, archivio del Camerlengato, Titolo 4, Fasc. Num. 3605, anno 1848: ivi nel foglio di copertina nella colonna « Oggetto » dicesi: « Rinvenimento di marmi ed avanzi di pitture antiche nella Casa di Via Graziosa num. 67, 69 ».

[2] I documenti autentici, da' quali ho desunto queste e le seguenti notizie, mi son pervenuti dopo di aver stampata a pag. 112 le mie opinioni concernenti quei fori dell'antico muro (T. IX): ora per la riportata relazione godo non essermi ingannato.

[3] La prima sua istanza, molto eloquente e piena di sensate ragioni, porta la data del 2 di Agosto 1849; dopo ulteriori domande, esposte con purità di stile e con isceltezza di termini la Municipalità ai 15 di Maggio 1850 opinò potersi rilasciare dal Presidente del Museo Capitolino in favore del proprietario un documento della piccola porzione a lui spettante ed il proprietario ne fu finalmente appagato. [!]

Num. 2.

Cenni descrittivi intorno agli avanzi dell'antico fabbricato da cui furono tolte le pitture.

(Dal Matranga, *La città di Lamo*, ecc. pp. 109-113).

« Guidati dalla pianta (Tav. VIII) delineata dal Sig. Conte Virginio Vespignani, che con indefesso studio presedette a quelli scavi qual architetto del Municipio, e che con cortesia senza pari ha secondato le mie indagini, si viene a conoscere, che le ridette antiche vestigia dei muri in via Graziosa tengono il seguente andamento.

Nell'ingresso della casa segnata n. 68, resta sepolto un braccio di grande muraglione di antichissima costruzione segnato *A*, che non fa parte col muro segnato *B* in detta Tavola, che già rotto sotto l'andito protraendosi per metri 9,50, attraversa il cortiletto, e va ad intestare in altro muro *D*, di simile costruzione, e perpendicolarmente taglia i muri *D* a sinistra, e *C* a destra, il quale si estende per la lunghezza di m. 15,50, circa *D*, spazio occupato dai sette quadri interi ed uno dimezzato, già staccati e riportati in tela. E prima di seguitare questa descrizione architettonica, bisogna avvertire che più scompartimenti di pitture perite, o per i danni ricevuti dalle cadute macerie, o guaste ed inutili, erano inerenti nella parete del muro suddescritto formante l'angolo *B*, *C*, vicino il quale un altro scompartimento stava avanti agli *otto* circa a noi pervenuti. Nè la misura de' quindici metri e mezzo era il termine della fabbrica elevata sopra i ben solidi fondamenti, che seguono tuttavia a molta profondità sotto terra; perocchè l'ultimo dipinto, ritraente le pene di Sisifo e di Tizio dal lato destro dimezzato tanto nel campo, che negli ornati, e la spalletta del muro perpendicolare ben arricciato ed intonacato, sono indizi certi che ivi aprivasi un ingresso, e che il dipinto trovava il suo resto nella parete susseguente.

Rammenterò pria di tutto per quali aiuti si pervenne al discoprimento d'una particolarità, che serve a determinar la forma integrale dell'antico edifizio. Perocchè coloro che di proposito occuparonsi degli scavi di via Graziosa, e che sia per mera curiosità, sia per archeologiche e topografiche indagini, con assidue ispezioni frequentavanli, mentre vi si operavano; non badarono a rintracciarne le parti architettoniche, ma seguendo l'impulso della prima impressione ricevuta, circoscrissero i loro pensieri in sostenere quei rimasugli di fabbrica come appartenenti a casa di uom privato. E la rinomanza del loro merito, altronde eminentemente rispettabile, acquistò ossequioso credito presso i lontani ed i vicini, che non sogliono assoggettare a speciale critica le altrui speciose congetture, ma si beano di riposarsi sotto l'ombra di mietuti allori. L'animo mio intanto ripugnava costantemente di uniformarsi alla menzionata opinione; e sin da quando comparvero quei resti di antiche mura, l'idea che avesser potuto far parte di qualunque siasi privata abitazione, era da me assai lontana. Dovendo poscia esporre in pubblico i miei sentimenti, nè bastandomi le osservazioni già notate, quando gli scavi erano allo scoperto, mi posi ad esaminare le singole parti di costruzione ancora apparenti, e ad indagare le luride cantine di via Graziosa, a misurare e considerarne i ruderi, che di varie età, e di differente materiale ad ogni passo vi s'incontrano; nè punto mi disanimarono i disagi e le fatiche, anzi gli ostacoli sempre più gravi raccendevano in me le speranze di pervenire all'intento. Alle mie iterate e frequenti perlustrazioni volli che si unisse una ispezione oculare di un architetto, non prevenuto da veruna opinione intorno a qualunque parziale determinazione di quelle antiche vestigia, che mi teneano perplesso. Invitai adunque il Sig. Felice Cicconetti, quanto valente nella sua professione, altrettanto meco cortesissimo; ed a lui devesi l'onore di avermi tolto di ogni dubbiezza e di avermi artisticamente dimostrato la seguente interessante osservazione.

Nella succennata maggior estensione, all'altezza di 35 centimetri dal moderno piano del cortiletto dirimpetto all'ingresso ove erano incrostate le pitture sopra una costruzione a sacco (Tav. X), v'ha un manifesto indizio di una rinfiancatura di volta, i cui rimasugli di tufa sporgente e tagliati dal piccone sono pur troppo evidenti (Tav. IX); e quella volta un tempo dovette cuoprire l'ambiente sottoposto. Anzi sembra, che lo spazio tra l'anzidetta rinfiancatura ed un ornato di stucchi sopra l'architrave colorito a fascette rabescate oscure, posato tutto sui pilastri che dividono i dipinti, facessero le veci d'impostatura alla predetta volta.

Or tutto quel muro *C* (Tav. IX), che si alza sopra la suddetta fabbrica a sacco, largo poco men di un metro, ed alto al presente m. 4,30, è intersecato da pilastri di paralellepipedi di tufa, sui quali impostano delle arcuazioni, il di cui vano è coperto di opera reticolata; la ben intesa solidità della qual fabbrica non contrasta con l'idea di supporla appositamente costruita a sostegno di edificio molto elevato, che dovette ergersi nella parte superiore, nè questa supposizione manca di indizî più che probabili. Imperocchè l'andamento del sottoposto muro viene continuato da un piano largo m. 4 in circa, nel di cui livello e propriamente verso l'angolo sinistro sta al suo antico posto *F*, (Tav. VIII) una base di colonna corintia, la quale doveva avere l'elevazione di circa m. 5,20, calcolato il diametro della base, secondo le più consuete proporzioni, di uno a dieci.

Nella medesima direzione seguitando a sinistra fu rinvenuto sepolto tra le macerie un pilastro *E*, di paralellepipedi, a livello, di eguale materia e dimensione de' pilastri del muro inferiore, ove esistevano le pitture, e dai quali dista poco men di m. 3. I periti dell'arte muraria quindi ne deducono, che una tessitura di volta a crociera dovette sostenersi dal doppio ordine di solidi pilastri, il che sempre più agevola l'indicazione di un piano superiore disposto in maniera inversa al piano inferiore, almeno lungo la linea boreale dei fondamenti del monastero delle Turchine [1], la quale, occupando il ciglio del Cispio, avea bisogno di esser riparata e sostenuta.

Dopo questa esposizione, considerando che le pitture mirate dall'antico pavimento [2], e dall'ambiente circonvicino, incassate come in dietro tra i pilastri corintî dipinti con i rispettivi contropilastri, architravi, disposti ed ornati di fasciette a mezza tinta, staccate le diresti dalla parete scompartita in semplici cassettoni di *morellone*, poichè presentano all'ottica l'immagine di starvi dentro un portico; ragion vuole che la esteriore prospettiva si riportasse a quella finta dai colori, e vi armonizzasse in perfetta corrispondenza. Che poi in realtà un portico di materiale esistette nell'uno e l'altro piano, lo è contestato dalle vestigia suddescritte, e lo richiede la nobiltà degli istoriati paesaggi, i quali poco avrebbero resistito alle incostanti vicissitudini dell'atmosfera, senza che fossero ben riparati e custoditi. E siccome niuno può concepire, che una estesa parete, da capo a fondo decorata di dipinture, terminasse con opera muraria grezza; così verificata l'esistenza di una volta, la doppia fila di fori (Tav. IX), che ivi per breve tratto veggonsi l'un dall'altro distanti in perpendicolo 80 centimetri, ed in lungo da 20 a 25 centimetri circa, dovrebbe ragionevolmente credersi operata in tempi assai posteriori, quando interrito il portico inferiore fu preso partito di formare un solaio od una tettoia al poco muro rimasto saldo, e destinar quel locale a qualunque siasi uso. Dappoichè la ragionevolezza m'insegna, che fori di dieci centimetri quadrati e poco profondi, qualora avessero anche coperto l'intera fabbrica, potevan solo esser capaci della testata di piccoli correnti, sproporzionati al peso del tetto, che per latitudine e longitudine fu assai considerevole. Un appoggio a questa congettura si desume dai molti ruderi di casupole trovati fra mezzo le ammonticchiate rovine, e la leggenda corsiva, graffita in una delle guaste pitture, concepita in questa guisa, ed in queste parole: *Gastor mi vale;* e con l'anno in fine: non ben si rammenta chi la lesse se portasse la data del MI, o del MXI, o pure del MXXI, ecc. La qual data cronologica è di grande interesse alla istoria dell'edificio, che per tanto ci comparisce in essere ancora nel principio del secolo undecimo, e con le pitture non del tutto interrite.

Queste mie osservazioni erano già scritte, ma non lasciavo in dietro alcuna notizia, che aiutar potesse le mie induzioni specialmente sulla preesistenza di una volta, accennatami dalla rinfiancatura sopra descritta: e fui lieto non essermi ingannato, perocchè Ferdinando Martinelli, capo maestro

tra i muratori degli scavi di via Graziosa, interrogato sul proposito, in conferma della mia opinione soggiunsemi essersi trovata lungo l'estensione del muro, e propriamente sopra l'estremità dell'architrave di una delle pitture, *l' imposta di una lunetta* ».

[1] Le speranze che io nutriva, di rinvenire cioè memorie di antichità trovate nella fondazione di quel Monastero avvenuta nel 1675, per munificenza della Ven. D. Camilla Orsini, mi ritornarono del tutto vane. Nè la tradizione in quelle Religiose, da me interrogate, nè i diarî, che conservano in archivio, seppero aggiungere un iota a quel che si cercava. Esse conoscono solamente che sotto il giardino sono *immensi grottoni vecchi*, e che di tempo in tempo *qualcheduno si è sfondato*. Di simili colossali sostruzioni di tufa arcuate, appositamente fabbricate in sostegno della sovrastante collina. ne vidi anch'io di molte e a considerevole profondità verso l'angolo sinistro delle mura, che sostenevan le pitture.

[2] Dal pavimento di sodo alla rinfiancatura della volta v'era l'altezza di circa m. 5,50.

Num. 3.

Estratto della Sessione della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti dei 16 ottobre 1849 [1].

(Archivio di Stato di Roma).

Data contezza alla Commissione delle altre pitture dissotterrate in Via Graziosa sotto la casa del Sig. Bennicelli e rappresentanti medesimamente paesi con alcune istorie dei viaggi di Ulisse, e aggiungendo che cotali pitture sebbene scavate non erano ancora nettate dalla terra, fu risoluto che si facciano pulire dal Sig. Succi anche a spese del Ministero, a patto che queste spese saranno rimborsate dal Sig. Bennicelli, se non istimasse di cedere le pitture al Governo per quel prezzo che le stimerà la Commissione. Allorquando saranno pulite vi accederà l'intera Commissione per farne la stima.

Firmato L. Grifi, *Segretario Generale.*

[1] Questo documento, e l'altro che segue, sono conservati nell'Archivio di Stato di Roma, *Archivio del Camerlengato, Titolo 4*, fasc. 3605, anno 1848, e sono gli unici che si trovino, di tutto l'incartamento relativo agli sçavi di Via Graziosa. Una nota sul foglio di copertina dice: « L'intera posizione sta presso il Sig. Cav. Grifi ». Firmato « L. Maggi ». Il Sig. Comm. Alberto Galli, Direttore Generale dei Musei Pontifici, il quale si prestò gentilmente a far ricerca di questa *posizione* presso gli eredi Grifi, non potè raccoglier altro, se non l'ingrata notizia, che questa, come tutte le altre carte che si trovavano presso l'ex-Segretario Generale della Commissione di Antichità e Belle Arti, considerate come materiale di nessun valore, erano state dopo la sua morte, o disperse o distrutte.

Num. 4.

[Archivio di Stato di Roma].

Eccellenza,

Pellegrino Succi Oratore dell'Eccellenza Vostra espone che dal Sig. Filippo Bennicelli gli fu affidato di ripulire li dipinti antichi in numero di cinque e mezzo dissotterati sotto ai casamenti in via Graziosa proprietà del sullodato Bennicelli.

Tale ripulimento è stato eseguito con tutta quella massima diligenza che richiedeasi, trattandosi di dipinti non eseguiti del tutto a fresco oltre di ciò vi si è fermato il colore con una tempra.

La spesa di questo lavoro, fra il tempo impiegato e le spese incontrate ascende agli scudi quindici.

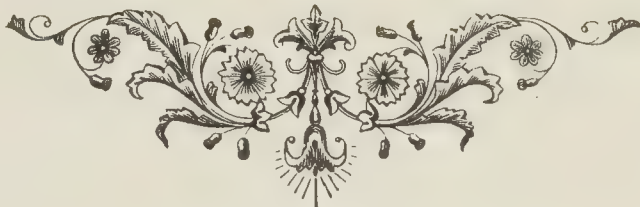
Il Succi si era recato dal Sig. Bennicelli per essere soddisfatto del suo lavoro; ma esso gli rispose, che aveva convenuto con V. E. per il reintegro. Quindi prega l'E. V. a voler ordinare il pagamento di detti scudi quindici in favore dell'Oratore. Che ecc.

A Sua Eccellenza
Il Sig. Ministro del Commercio e Belle Arti
Il dì 17 Nov. 1849.

per
Pellegrino Succi.

[Rescritto sul rovescio].

Alla Contabilità per il pagamento, per averne poi ragione con il Sig. Bennicelli quando avrà luogo la vendita delle pitture.

C. Jacobini.

PITTURE DI TOR MARANCIA.

Cap. I. – Scoperta e collocazione *.

§ 1. In seguito ai rivolgimenti prodotti dalla Rivoluzion Francese, i Duchi dello Sciablese, Benedetto Maurizio di Savoia e Marianna sua moglie, sorella di Carlo Felice, si rifugiarono in Roma e acquistarono dal conte Domenico Lavaggi la tenuta di Tor Marancia [1] che si stende, quasi due Km. fuori Porta S. Sebastiano, fra la via delle Sette Chiese e la via della Madonna del Divino Amore (via Ardeatina) a N. NE., e il corso della Marrana di Grotta Perfetta a SO. [2] Luigi Biondi, che nel 1817 era alla corte della Duchessa in qualità di maggiordomo, soprintendente generale e conservatore d'ogni patrimonio di lei, venuto in sospetto, per alcune osservazioni fatte nella tenuta e per alcune voci corse di scoperte precedenti, che quei luoghi fossero stati anticamente abitati, persuase la Duchessa ad aprirvi uno scavo.

I lavori cominciati il 4 aprile 1817, e interrottamente continuati fino al 12 aprile 1823, misero in luce gli avanzi di alcuni fabbricati antichi, con molti monumenti, fra cui le pitture delle quali ora ci occupiamo.

Fig. 1. — **Pianta topografica della tenuta.**

La tenuta, in gran parte pianeggiante, è interrotta da due depressioni convergenti nella Marrana e percorse da rigagnoli alimentati da parecchie sorgenti. Sul margine della prima di queste depressioni (vedi fig. 1,) si scoprirono nel 1817 le rovine di una casa appartenuta un tempo ad una signora romana di nome Munazia Procula, (I·I) [3]. L'edificio era di quattro piani, l'ultimo dei quali raso fino al suolo; il secondo e il terzo interamente diroccati: il primo

---

* La fonte più ricca di notizie sulla scoperta e sul collocamento di queste pitture è quella di Luigi Biondi, *Monumenti Amaranziani;* e s'intende rimandato il lettore a quest'opera ogni qual volta nelle pagine seguenti è citato il nome del Biondi senz'altra giunta. Vedi anche Guattani, *Memorie encicl.* VI, pp. 119-123. 137, e VII pp. 19-23; Raoul Rochette, *Peintures ant. inéd.* pp. 397-401, tav. I-V.

[1] La tenuta prima che al Lavaggi appartenne alla famiglia Braschi, ed è ora proprietà del conte De Merode erede di Mons. Saverio De Merode che l'acquistò nel 1873 allo scopo di agevolare e assicurare per l'avvenire l'esplorazione del sottoposto cimitero di Domitilla: De Rossi, *Bull. d'Arch. Crist.* serie 2ª, anno 5 p. 11. – La tenuta è variamente denominata dagli autori Tor Marancio, Maranci, Marancia, Maranciano, Narancia. La voce che segue a Tor ha ormai assunto il valore di aggettivo, e però credo più corretto scrivere Tor Marancia. Marancia poi sembra voce derivata da *Amarantus*, e Tor Marancia si vuole corrisponda ai *praedia Amarantiana, via ostiensi · parte · laeva · inter · mil · I · et · II ·* di una iscrizione riportata dal Reinesio, p. 486, XV. Vedi Biondi, p. x e segg.; Canina, *Via Appia* I, p. 93, nota 3; cf. De Rossi (*Roma sotterranea* I p. 266), il quale dimostra che, almeno alla fine del I sec. dopo C., questi terreni appartenevano a Flavia Domitilla.

[2] Vedi la fig. 1, tolta dalla topografia della tenuta data dal Biondi, op. cit. tavola senza numero, dopo la p. 144.

[3] Da due fistule acquarie, ritrovate nelle rovine, che portavano il nome *Munatiae · M · fil · Proculae:* vedi Biondi p. 1.

aveva dinanzi un cortile quasi quadrato con intorno un portico, che, verso mezzodì, formava una loggia da cui si dominava la valle da un'altezza di 60 palmi (= m. 13.40). Sugli altri tre lati del portico si aprivano le porte del primo piano: una porta del lato destro metteva alle celle vinarie ed olearie, due del lato sinistro a due camere che comunicavano nella parte posteriore con un secondo cortile, due del lato centrale avevano in mezzo un'ara con una statua di Venere abbattuta e ritrovata in frammenti tra le macerie, e mettevano a due altre camere. Quella a sinistra dell'ara, di dieci palmi (= m. 2.23) per lato, conservava le pareti dipinte, con cinque [1] figure di donne contrassegnate coi rispettivi nomi: quella a destra conteneva due altre statue di Venere frammentarie. Le cinque figure dipinte, i frammenti delle tre statue di Venere, la prima delle quali con due amorini, ed otto pavimenti a mosaico, sono i monumenti ritrovati in questa casa, descritti dal Biondi (pp. 4-25). Era sua intenzione di pubblicare anche la pianta dell'edificio; ma la persona a ciò incaricata non ebbe il coraggio di farlo « per lo troppo rovesciamento dell'edificio: ed intanto il terreno, per uso dell'agricoltura, fu nuovamente appianato. Ho dovuto dunque », egli continua (p. 4), « dettare questa descrizione così come ho potuto il meglio, e sarò forse caduto in qualche inesattezza: di che prego i lettori che vogliano avermi per iscusato ».

Sull'altura opposta, alla distanza di circa 500 passi (Guattani *Mem. enc.* VI, p. 121) da questa casa, tra la prima e la seconda depressione (fig. 1, II) si scopersero in seguito [2] gli avanzi di un edificio più vasto appartenuto ad una seconda P r o c u l a, della famiglia *Numisia* [3]. La pianta di questo edificio, levata dall'architetto Giuseppe Marini fu illustrata da una lettera del francese F. Mazois, e pubblicata con alcune note dal Biondi [4]. Esso comprendeva più appartamenti disposti intorno al peristilio (*B*), e molte camere « davano indizio di essere state dipinte e a be' colori e con eleganza. Ma, o gl'intonachi o i muri erano quasi per ogni dove miseramente caduti. Due sole camere conservavano in piedi i muri colle pitture: l'una a ponente (lettera *Y*), l'altra a settentrione: ed è la terza delle quattro che il Mazois contrassegnò di un **&** » (Biondi, p. 36). Quest'ultima camera aveva dipinte sulle pareti bianche nove figure danzanti, quattro virili e cinque femminili: l'altra conservava tredici figure: cinque virili, quattro di donne e quattro di piccoli amori, racchiuse in eleganti e sobrî ornati a colonne e festoni di fiori [5]. Insieme a queste pitture furono trovati nella stessa casa e descritti dal Biondi (pp. 37-57, cf. Guattani, *Mem. enc.* VI, p. 122), altri mosaici, alcune statue e statuette e frammenti di statue.

Gli scavi continuarono in quella tenuta fino al 12 aprile 1823, e i monumenti che venivano in luce, servivano per lo più, secondo la vecchia consuetudine romana, ad adornare il palazzo abitato dalla Duchessa in piazza Paganica. « Le pareti del cortile » così il Biondi (p. IV) « furono rivestite di non meno che cento iscrizioni: le cristiane a destra della fonte, e le pagane a sinistra. Nei due pianerottoli della scala furono collocate due statue; un'Abbondanza e una Venere. Nel primo appartamento formossi nobile galleria, che delle molte opere di scarpello fu decorata. Una cameretta ebbe ornamento nel suo bel mezzo di un prezioso musaico a colori, ed ebbe appese all'intorno nove figure dipinte in muro che furono segate e poste in altrettanti quadri. Ma niuna cosa tanto piacque agli amatori delle antichità quanto questa: che essendosi discoperta una camera antica, ove erano figure e ornati, quelle furono tolte dal muro, questi diligentemente copiati: e fattasi formare una camera di egualissima forma, ivi furono le figure così nei muri incastrate, e gli ornati così a punto a punto ridipinti, come apparvero allorchè vennero a discoprirsi ».

§ 2. L'illustre gentildonna ritornò alla corte di Torino nel maggio 1823, e morì agli 11 di ottobre l'anno seguente, lasciando per testamento al Museo Pio-Clementino tutti gli oggetti antichi trovati in Tor-Marancia, eccettuati quelli collocati nel cortile e nelle scale del palazzo [6].

Il Biondi, istituito da lei esecutore testamentario, domandò ed ottenne dal pontefice allora regnante, Leone XII, che quei monumenti fossero disposti insieme in un luogo solo, e che una lapide ricordasse la generosa donazione. La parte dei Musei destinata ad accoglierli fu la galleria dei Candelabri, e precisamente quel tratto che sta fra la seconda e la terza coppia dei candelabri: i marmi vennero addossati alle due pareti, un mosaico rappresentante provviste di cucina fu appeso sotto la finestra che guarda i Giardini [7]; otto delle nove figure danzanti [8] furono incastrate quattro per lato nei muri, mentre la nona rimase custodita nei magazzeni, e soltanto lo scorso anno 1905, a cura della Direzione generale dei Musei, fu collocata presso le altre a destra della finestra che guarda i Giardini. Nella parete opposta, verso il cortile della Pigna, fu murata

---

[1] Il BIONDI (p. 3) parla di s e i, cinque distinte col loro nome, ed una sesta anonima, nella quale suppone sia rappresentata Medea (p. 15 e 24 e seg.). Ma qui egli è caduto in un grave errore, attribuendo agli scavi di Tor Marancia la sesta figura anonima, che è di tutt'altra provenienza. L'errore del Biondi fu inavvertitamente copiato da tutti gli altri che trattarono in seguito di queste pitture; e ultimamente anche dall'Helbig nel suo *Führer*, II, p. 169. Intorno a questo argomento vedi più innanzi le pagine che illustrano la « Figura femminile di s. Basilio ».

[2] Lo scavo di questo secondo edificio, sospeso ai 28 di giugno del 1817, fu ripreso e continuato l'anno dopo: vedi GUATTANI, *Mem. enc.* VI, 119 e VII, 19.

[3] Dalle fistole acquarie: *Numisiae Proculae* e *Numisiae Q · f · Proculae* ·

[4] La lettera del Mazois, nella versione italiana, sta nel Biondi a pp. 31-35, e la pianta è riprodotta nella Tav. VIII: da questa tavola è tolta la riproduzione della nostra fig. 2.

[5] BIONDI, p. 44 e seg. Il GUATTANI, *Mem. enc.* VII, p. 21 avverte che rimanevano della stessa camera altri sei pezzi d'intonaco, e aggiunge particolari dei quali il Biondi non fa parola; giova pertanto riferirne per intero il testo relativo (pp. 20-21).

« Non esiste più la sua volta » (camera *Y*), « ma dalle sue macerie si rileva ch'era dipinta; ed alcuni pezzi di rosso antico trovati a terra ne hanno dato a conoscere, che nel sesto della volta ricorreva un fregio o cornice, di quel fino marmo rosso oggidì raro e prezioso. Le pareti » (quelle della camera *Y*) « erano dipinte a riquadri ornati da colonne che sorreggevano delle figurine rivestite con la più fine eleganza ed artifizio. In ciascun vano si trovarono espressi in buono stile Fauni, Baccanti, ed Amorini con emblemi diversi ». Vedi BIONDI, tav. X. « Due fenestre illuminavano la graziosa stanza, ed il pavimento si trovò coperto di mischj con molta ricchezza. I principali ornamenti pittorici di questa camera consistenti in 13 figure, sono stati con diligenza staccati dal muro, e trasportati ad ornare una camera del Palazzo della sig. Duchessa, ove, perchè meglio rappresentino l'antico stato, si è dato al nuovo locale l'originario compartimento. R i m a n g o n o a l t r i s e i p e z z i d' i n t o n a c o d a t r a s p o r t a r e, assai bene rispettati dal tempo, che in numero di 22 formeranno un piccolo Pompeiano, degno di esser visitato, ed invidiato da culti oltramontani. Passati i tre bracci del Peristilio o Galleria che voglia chiamarsi terminava l'ultimo braccio dalla parte del Monte con altra camera in ribattimento della prima, ma con scala discendente ad un piano inferiore, la quale si è trovata nobilmente foderata di mischj. Questa camera si rinvenne anche più conservata e di maggior lusso e magnificenza dell'altra. Da pezzi caduti si potè rilevare che anche qui la volta era dipinta, ma con più eleganza e finitezza. Avevano anche qui le pareti una vaghissima cornice di stucco, a ovoli, e dentelli diligentemente eseguita. Le pareti divise in tutt'altra ma più bizzarra maniera offerivano 9 riquadri adorni di vaghe Pitture di Baccanti, Fauni, Maschere sceniche, Putti, con festoni ed altre grottesche di grazioso stile. Un bel pavimento anche qui eseguito con varie specie di marmi: una fenestra grande, ma in alto, unicamente destinata al risalto delle pitture e degli altri ornamenti della camera: una piccola nicchia per la Protome di qualche Nume tutelare della famiglia, di qualche Augusto Protettore, o specchiato individuo della prosapia. Vi si trovò una statuetta di 3 palmi acefala, di un Vertunno, o Priapo con i frutti nella veste, solito loro distintivo ».

[6] « Per mostrare l'animo mio grato verso il governo pontificio, che per tanti anni mi ha accolto con somma amorevolezza, lascio al Museo pio clementino tutti gli oggetti antichi trovati in Tor-Maranci: eccettuato ciò che si troverà collocato nel cortile del mio palazzo e nelle scale ». BIONDI, p. V.

[7] Per una svista, credo, l'HELBIG (*Führer* II, p. 233) dice questo mosaico trovato in Roma vecchia lungo la via Prenestina.

[8] Sono quelle trovate nella casa di Numisia Procula, stanza **&** 3: vedi fig. 2.

la lapide commemorativa della donazione, dettata dal Biondi stesso (p. VI), dalla quale si deduce che il trasporto e l'ordinamento dei materiali nella galleria era compiuto nel 1827 [1].

In questa donazione non furono compresi tutti i monumenti scavati nella tenuta di Tor Marancia, come parrebbe risultare dalle parole del Biondi. Mancano infatti nel riparto della galleria loro assegnata tutti i grandi mosaici, le cinque pitture trovate nella casa di Munazia, e le tredici della casa di Numisia (fig. 2, lettera *Y*). Queste ultime, che erano murate in una camera del palazzo della Duchessa, restarono naturalmente al loro posto, mentre i grandi mosaici e le altre pitture trovavansi nei Musei Vaticani prima ancora che la Duchessa partisse da Roma: quelli, inserti nel pavimento del Braccio Nuovo fin da quando fu aperto al pubblico sui primi del 1822 [2], queste, esposte colle *Nozze Aldobrandine* nella terza sala dell'appartamento Borgia fino al 1838 [3]. Non risulta, per quanto mi fu dato vedere dalle pubblicazioni o da documenti manoscritti, se questi dipinti fossero stati regalati, o se invece fossero comperati: dei mosaici asserisce il Guattani (*Mem. enc.* VI, p. 123) che « attesa la di loro bellezza sono stati acquistati dal Sommo Pontefice per il museo Vaticano ».

I monumenti, a cui si riferivano la donazione della Duchessa e l'iscrizione del Biondi, rimasero sempre dove furuno collocati da principio nella Galleria dei Candelabri: parimenti i mosaici, che erano stati inseriti nel Braccio Nuovo, non ne furono mai rimossi: le altre cinque pitture invece seguirono le sorti delle *Nozze Aldobrandine* (vedi sopra p. 4 § 3), e, quando queste nel 1838 passarono nella sala del Sansone annessa alla Biblioteca, esse pure presero posto accanto a quella, ed ivi stanno tuttora: una fu collocata sul primo lato a sinistra di chi entra (C a n a c e), due a destra (F e d r a e S c i l l a), le ultime due in fondo alla sala ai lati della finestra opposta all'entrata (M i r r a e P a s i f a e) [4].

Cap. II. – Riproduzioni e stato di conservazione.

§ 3. Le cinque pitture della casa di Munazia, dette comunemente le e r o i n e di T o r M a r a n c i a (Helbig, *Führer* II, p. 168), furono riprodotte per intero tre volte: la prima volta dal Guattani nel 1820 (*I più celebri quadri* ecc. tav. II), poi molto imperfettamente a colori da Raoul-Rochette tra le sue *Peintures antiques inédites* (tav. I-V), e meglio dal Biondi (tav. II-VI): particolarmente riprodotta è la figura di Scilla nel manuale dello Springer-Michaelis (I, p. 174). Le iscrizioni che accompagnavano le e r o i n e furono pubblicate anche nel CIL. VI, 29829. Le nove pitture della casa di Numisia non ebbero, per quanto io so, altre riproduzioni fuorchè quelle del Biondi (tav. XXI-XXIX).

Tanto le e r o i n e quanto le nove figurine danzanti furono, come narra il Biondi, staccate segando quel tratto di parete a cui aderivano. Le prime incassate in una fodera di legno, con larga cornice dorata e riparate da vetro, posano ciascuna su una coppia di sostegni a forma di grifi, come l'affresco delle *Nozze:* le altre sono incastrate nelle pareti del terzo scomparto della Galleria dei Candelabri: tutte poi furono sottoposte ad un restauro. Così attesta indirettamente il Biondi per tutte, ed espressamente per le figure di Canace e di Pasifae (p. 17 e 23) e per una delle altre nove figure (p. 53), senza precisare però nè il come nè il quando [5]. Pare tuttavia che il disegno e l'intonazione del colorito siano stati rispettati. Si aggiungono qui quelle note particolari che sono suggerite dall'esame diretto degli intonachi.

L e c i n q u e e r o i n e (tav.[e] XXXIII-XXXVII: altezza med. m. 1; largh. da un mass. di 0.71 per Pasifae ad un min. di 0.50 per Canace).

Fig. 2. — Pianta della casa di Numisia.

La figura meno conservata nei colori è quella di C a n a c e (tav. XXXIII). Le tinte del mantello, del chitone, delle carni e dei capelli non hanno alcuna differenza fondamentale: soltanto i contorni e le pieghe sono indicati con tocchi bruno-rossastri; così che l'intera figura parrebbe semplicemente disegnata a larghi tratti di pennello. Due leggiere screpolature attraversano il quadro, l'una obliquamente dall'angolo superiore sinistro all'angolo inferiore destro, e l'altra serpeggiante da sinistra a destra attraverso la parte inferiore del mantello fino ad incontrare la prima.

Meglio conservata è la figura di Mirra (tav. XXXIV). I colori giallo e rosso delle vesti sono ben distinti, nè paiono ritoccati, come si dovrebbe inferire dalle molte macchie lasciate sull'intonaco dal terriccio che per tanti secoli ricoprì tutta la parete. Una screpolatura attraversa l'angolo sinistro poco sopra il piede destro.

Nella figura di Pasifae (tav. XXXV) i colori hanno sofferto quasi quanto in quella di Canace: soltanto si distingue ancora il

[1] MONVMENTA | EX · PRAEDIIS · AMARANTHIANIS · ERVTA | QVAE · MARIA · ANNA · VICTORIS · AMADEI · REGIS · SARDINIAE · F · | CABALLICENSIVM · DVX | MVSEO · VATICANO · SVPREMIS · TABVLIS · RELIQVIT | VT · SVVM · ERGA · ROMAM | A · QVA · HONORIFICENTISSIME | IN · MAGNO · RERVM · DISCRIMINE · EXCEPTA · FVERAT | GRATVM · ANIMVM · TESTARETVR | HEIC · CONLOCATA · A · M · DCCC · XXVII | CVRANTE | FRANCISCO · MARAZZANO · VICECOMITE | SACRI · PALATII · APOSTOLICI · PRAEFECTO.

[2] E. PISTOLESI IV, *Il Braccio Nuovo*, tav. I, p. 59.

[3] NIBBY, *Roma nell'anno 1838* ecc. p. 244 e seg., e PLATNER-URLICHS, p. 204.

[4] Sul primo lato a sinistra di chi entra, e subito dopo la Canace, sta collocata una sesta figura femminile anonima; ma questa, come si disse (v. sopra p. 56 nota 1) e come si vedrà meglio in seguito, non ha nulla a che fare colle eroine di Tor Marancia.

[5] Riesce strano che le due figure di Canace e di Pasifae, che si dicono espressamente ritoccate, siano quelle ancora più scolorite.

color bigio-turchino del chitone. Del resto il capo e le braccia della donna e il corpo della vacca sono appena disegnati nei contorni con una tinta rossastra.

La figura di Scilla (tav. XXXVI) presenta così nettamente distinti i colori delle carni e delle vesti, che sembrano indubiamente ritoccati. Nell'intonaco si vedono due screpolature: l'una attraversa la figura dalla spalla sinistra all'avambraccio e al fianco destro: l'altra più leggiera si stacca sul petto della prima e discende verso l'angolo destro.

Anche la figura di Fedra (tav. XXXVII) presenta ben distinti i colori, probabilmente ritoccati: una sola screpolatura, con qualche scrostamento, si vede nell'intonaco nell'angolo superiore di destra.

Le nove figure della casa di Numisia, (tav.e XXXVIII-XLII: altezza media m. 0.52, larghezza da un mass. di 0.38 ad un min. di 0.29).

La prima figura (tav. XXXVIII) ha il mantello color giallognolo all'esterno e violaceo chiaro all'interno. Ha in capo una ghirlanda di erbe delle quali si vedono soltanto alcuni filamenti verdi; nella mano sinistra un piatto con tracce simili di erbe. Essa è alquanto danneggiata dallo sfregamento subìto, specialmente sulla faccia intorno al mento e alla bocca, sul ventre e sulle cosce.

La seconda (tav. XXXVIII) è uguale nei colori alla precedente, ed è meglio conservata in tutto, fuorchè nella fronte e nella parte superiore del capo, dove l'intonaco è alquanto danneggiato.

La terza (tav. XXXIX) è come le precedenti nei colori. I filamenti verdi della ghirlanda e del piatto sono assai più evidenti. La parte superiore del petto, dalla linea delle mammelle, è interamente rifatta.

La quarta (tav. XXXIX) ha il mantello color violaceo; ghirlanda e piatto con filamenti verdi e distinti come nella terza figura. Sono ritoccate la spalla sinistra, le linee del naso e della bocca, gli occhi, e i capelli a destra [1].

La quinta (tav. XL) ha il mantello color violaceo con qualche leggiero tocco di verde sulla parte esterna, una ghirlanda di edera in capo e il solito piatto. Essa è ben conservata e non presenta tracce di restauro, fuorchè uno scrostamento sul ventre sopra l'ombelico, che fu riempito e dipinto di nuovo: una piccola scalfitura si vede a destra del capo nella capigliatura.

La sesta (tav. XL) ha la ghirlanda e il piatto con filamenti verdi, e inoltre un cornucopia da cui sporgono gli stessi filamenti indistinti. Dovette portare sulle braccia una clamide o nebride: una zona trasversale dell'intonaco sotto le mammelle, probabilmente nei lavori di estrazione, cadde, e il restauratore mal destro dell'unica clamide fece due pezzi distinti. Cf. la figura ottava seguente.

La settima (tav. XLI) ha ghirlanda e cornucopia come la precedente: porta una nebride di color rossastro. I colori furono rinforzati dappertutto fuorchè nel braccio, nella spalla sinistra e nella nebride.

La figura ottava (tav. XLI) ha ghirlanda e piatto come la settima: la clamide è di color violaceo chiaro. Sono ritoccate le linee ombreggiate dei piedi, dell'addome, dell'ascella e del fianco sinistro, degli occhi, del naso, della bocca e degli orecchi.

La nona (tav. XLII) ha nebride o clamide come la precedente. Le ghirlande delle due teste hanno i soliti filamenti verdi. Furono ristaurati in parte il ginocchio e la gamba sinistra, e la nebride sotto l'ascella.

L'ordine seguito in questa descrizione e nelle tavole è, come ognun vede, quello osservato dal Biondi ne' suoi *Monumenti Amaranziani:* alquanto diverso è quello dato loro nella Galleria dei Candelabri. Nella parete verso i Giardini sono collocate le figure femminili, verso il cortile della Pigna le figure maschili; e, contando da destra a sinistra, le figure femminili descritte si trovano in questo ordine: 1, 2, 4, 3, 5; e similmente le maschili così: 6, 9, 8, 7 [2].

Cap. III. – Descrizione e significato.

§ 4. Le cinque eroine (Tav.e XXXIII-XXXVII).

Ognuna di esse è distinta col nome scritto a caratteri capitali a destra o a sinistra del capo, e quasi tutte sono rappresentate diritte, in atto di profonda meditazione, mentre la passione che le travaglia, sta per deciderle a qualche misfatto. Mirra sola è in atto di fuggire esterrefatta. Non si sa come queste figure fossero distribuite sulle pareti della camera in cui furono rinvenute: nella descrizione noi seguiremo l'ordine col quale furono collocate nella sala cominciando da quella che si trova per la prima a sinistra di chi entra [3].

Canace (tav. XXXIII) è vestita di chitone e mantello bigio, ma le pieghe e i contorni sono segnati con tinta rossastra: colla mano destra ripiegata sul petto essa raccoglie l'estremità del mantello che dalla spalla sinistra le gira dietro la schiena e davanti attraverso la persona; inclina leggermente il capo sulla mano sinistra serrata che tiene un pugnale, e appoggia il gomito sinistro alla mano destra. Presso il capo a destra è scritto in nero il nome CANACE. Il Biondi (p. 16 e sg.) asserisce che, quando essa fu scoperta, mostrava nella mano destra una penna, la quale « colpa del tempo o di chi ristorò il dipinto » più non appariva fin da quando, egli ne pubblicò l'illustrazione [4]. — Figlia del re Eolo, come raccontano i mitografi (Roscher, II, 1, p. 946), Canace si era invaghita del proprio fratello Macareo e ne aveva avuto un bambino; onde il padre aveva fatto dare il neonato in pasto a' suoi cani, e alla figlia aveva inviato un pugnale, volendo con ciò significarle che il suo delitto non poteva avere altra punizione che la morte:

Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.

Così essa è descritta nell'undecima delle Eroidi di Ovidio (v. 3), e così, nell'istante in cui, tormentata dalla passione e dal rimorso, brandisce il pugnale meditando il suicidio, essa è pure rappresentata nel nostro quadro.

Mirra (tav. XXXIV) veste un chitone rossastro con manto giallognolo che le discende dalla spalla sinistra, sostenuto dal braccio sinistro. Porta un'armilla omerale d'oro liscio all'omero destro, ed è in atto di fuggire col corpo ripiegato a destra e la faccia e gli occhi volti a sinistra, come fa chi è inseguito e teme di esser rag-

[1] È questa la figura che non venne inserita nel muro fin da principio, e rimase conservata nei magazzeni fino allo scorso anno.

[2] Tra le figure 4 e 3, a sinistra della finestra, vedesi ora un altro quadretto con due frammenti dipinti che non hanno alcun rapporto col ciclo di Tor Marancia. Vedi più innanzi § 8, p. 61.

[3] Con questo medesimo ordine, probabilmente, le cinque eroine erano esposte prima nell'appartamento Borgia: anche il Pistolesi infatti (III, p. 98 e sgg.) e Gerhard II, 2. p. 10) le descrivono di seguito così: Canace, Mirra, Pasifae, Scilla, Fedra. Il Biondi invece (p. 16 e sgg.) tiene ordine diverso: Canace, Fedra, Scilla, Pasifae, Mirra.

[4] P. 17: « E quantunque ora il calamo più non apparisca nella mano diritta (sia colpa del tempo o di chi ristorò il dipinto) io e meco tutti quelli che videro questa immagine innanzi che la fosse ricolorita in gran parte, possiamo far fede che il calamo vi era visibilissimo ». Il Biondi afferma dunque che questa figura fu in gran parte ricolorita; eppure essa è quella che appare più scolorita di tutte!

giunto: le braccia, ripiegate sui gomiti, sono pure rivolte a destra. L'atteggiamento di tutta la persona trova il suo esatto riscontro in quello di qualche figura del gruppo statuario delle Niobidi [1]. Presso il capo a sinistra è scritto in nero il nome MYRRA. — Mirra, secondo alcuni mitografi (Roscher, I, 1, p. 69 sg.), si era innamorata di Cinara suo padre, e, mediante la complicità della nutrice, fingendosi una straniera, era entrata più volte di notte nella stanza di lui; finchè questi, accortosi del turpe inganno, aveva afferrata la spada per trafiggerla [2]:

> Pendenti nitidum vagina diripit ensem.
> Myrra fugit, tenebrisque et caecae munere noctis
> intercepta neci est.
>
> (Ovidio. *Metam.* X. 475-477).

Mirra si salva colla fuga, e appunto nel momento della fuga repentina è stata qui rappresentata dall'artista.

Pasifae (tav. XXXV) veste un semplice chitone di colore originariamente giallo ed ora bigio-turchino [3]; appoggia il braccio sinistro sul fianco e protende il destro sulla schiena d'una vacca [4] guardandola fissamente. Accanto a lei, sopra il collo della giovenca, è scritto in nero il nome PASIFAE [5]. — Essa è la moglie sciagurata di Minos, la quale per vendetta di Afrodite secondo gli uni, di Poseidone secondo altri (Roscher, III, p. 1667 e sg.) s'invaghisce di un toro mandato da Poseidone, e, per soddisfare la sua brutale passione, fa costruire da Dedalo per sè una vacca di legno:

> . . . . . Cretaei fastus quae passa iuvenci
> induit abiegnae cornua falsa bovis.
>
> (Propenzio, III, 19, 11-12).

Scilla (tav. XXXVI) porta un chitone giallognolo, e un mantello rosso-violaceo che dalla spalla sinistra le discende attraverso la persona. I suoi capelli sono avvolti in un *kekryphalos* pure rossastro; appoggia l'avambraccio sinistro e la mano ad un'apertura d'una parete, forse una finestra, e lascia cadere la destra lungo il fianco, stringendo una ciocca di capelli. Presso il capo a destra è scritto in nero il nome SCYLLA. — Figlia di Niso re di Megara, Scilla è presa d'amore per Minosse che aveva cinta d'assedio la città, e, per guadagnarne il cuore, taglia dal capo del padre e porta al nemico un capello rosso, da cui dipendeva la vita e il regno di lui. Ricordisi Properzio (III, 19, 21-22):

> Tuque. o Minoa venumdata Scylla figura,
> tondens purpurea regna paterna coma;

ed Ovidio (*Metam.* VIII, 85-87):

> . . . . . . Fatali nata parentem
> crine suum spoliat: praedaque potita nefanda
> fert secum spolium sceleris.

Per necessità materiale di rappresentazione il capello si è qui trasformato in una ciocca intera [6], e la sciagurata donna travagliata dal rimorso e dalla passione sta forse in atto di guardare il campo attendato di Minos [7].

Fedra (tav. XXXVII) indossa un chitone color bigio con pieghe e contorni rosso-violacei, un mantello giallognolo, del quale una estremità pende dalla spalla sinistra, e l'altra, ripiegata sul davanti, è tenuta dalla mano sinistra col braccio disteso: il braccio destro ripiegato sul gomito stringe nella mano una cordicella. Si vedono anche due braccialetti lisci: l'uno all'omero e l'altro al polso del braccio sinistro. Presso il capo a destra è scritto in nero il nome FEDRA. — Abbiamo qui rappresentata la moglie infedele di Teseo (Roscher, III, p. 2220 e sgg.), che, respinta nella sua passione da Ippolito, lo accusa al marito di tentata violenza, e poi con un laccio pone fine a' suoi giorni. Il pittore ha voluto effigiarla, mentre, afflitta dalla passione insoddisfatta, e straziata dal rimorso per la fine infelice del figliastro calunniato, va meditando il suicidio, e perciò le ha posto in mano la corda con cui si appenderà [8]. Così essa ci appare nei versi 1175-1180 del monologo di Seneca nella tragedia omonima:

> Nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi
> solvam et nefando pectori ferrum inseram
> animaque Phaedram pariter ac scelere exuam,
> et te per undas perque Tartareos lacus,
> per Styga, per amnes igneos amens sequar.

Egualmente, riferendosi ad una pittura da lui osservata, la descrive Ausonio tra le *mulieres amatrices* che crocifiggono Cupido:

> Respicit abiectas desperans Phaedra tabellas:
> haec laqueum gerit [9].

§ 5. Le figure danzanti (Tav.e XXXVIII-XLII).

« Sono tutte coronate, tutte a piedi nudi, tutte saltanti, se non vogliamo dire volanti » (Biondi, p. 52), vôlte di fronte, con un leggiero mantello che pende loro dalle spalle lasciando scoperta gran parte o tutta la persona, e con qualche oggetto d'ornamento o di offerta nelle mani. Nell'inclinazione e nell'atteggiamento delle figure si vede che il pittore si è preoccupato dell'effetto armonico delle linee, come se tutte dovessero circoscriversi in un rettangolo: se la figura è inclinata a sinistra (tav. XXXVIII, 1. XXXIX, 3 e 4. XLI, 8), il braccio destro appar disteso o piegato con qualche oggetto verso destra; se è inclinata a destra (tav. XXXVIII, 2. XL, 5 e 6), il braccio sinistro o gli svolazzi del mantello (tav. XL, 5) si stendono a sinistra: se la figura è diritta, o quasi, (tav. XLI, 7. XLII, 9), allora anche le braccia e gli oggetti sporgono egualmente da entrambe le parti. Nessun disegno fu conservato dei resti delle

---

[1] Cf. W. Amelung, *Sculpt. du Vat. Museums*, I, tav. 44, n. 176.

[2] Apollodoro III, 184: σπασάμενος ξίφος ἐδίωκεν αὐτήν.

[3] Biondi, p. 23: « La tunica era gialla, nè so perché sia stata ricoperta di altro color cinericcio ».

[4] La figura di Pasifae nasconde in parte il quadrupede, così che non si può dire assolutamente se il pittore abbia voluto rappresentare il toro, oppure la vacca, che Pasifae si era fatta fabbricare da Dedalo per soddisfare la sua turpe passione. I più infatti hanno ravvisato nel quadrupede il toro, e nel gesto e nello sguardo della donna un'espressione di brutale amore (*Elenco degli oggetti* ecc. p. 26; Pistolesi, III, p. 101; Gerhard, II, 2, p. 10; Raoul-Rochette, p. 399: ecc.) altri invece, e con essi i più recenti, con miglior ragione, ricordando rappresentazioni consimili di Pasifae con Dedalo e colla vacca di legno, ravvisano nell'animale la vacca. Anche le forme dell'animale fermo sulle quattro zampe, grossolane e rigide, dimostrano che il pittore ha voluto rappresentare un'opera artificiale. Vedi specialmente O. Jahn, *Arch. Beitr.* p. 246 e nota 25; Baumeister II, p. 1190; Helbig, *Führer*, II, p. 168. Il soggetto di Pasifae è diversamente rappresentato nell'arte antica (vedine l'elenco dato nel Roscher, III, p. 1671 e sgg.), ma il bassorilievo del Palazzo Spada è la rappresentazione che più si avvicina alla nostra pittura; vedi Th. Schreiber, *die hell. Reliefb.*, Tav. VIII.

[5] *L'elenco degli oggetti* ecc. del 1821 (p. 27) indica accanto all'animale un vaso che arde di qualche profumo; ma nessun oggetto di tal genere è menzionato da altri, o si scorge in qualche modo ora nell'affresco.

[6] Così è anche nella pittura pompeiana, che rappresenta Scilla dinanzi a Minos: vedi *Arch. Zeit.* XXIV (1886) p. 198, tav. CCXII.

[7] Cf. Raoul-Rochette, p. 400 che vede qui rappresentata Scilla prima del delitto.

[8] Cf. l'*Elenco degli oggetti* ecc. p. 28 e Pistolesi, III, p. 102, i quali descrivono Fedra in atto di persuadere Teseo della colpa d'Ippolito, e non fanno parola della corda; anzi il Pistolesi afferma il contrario: « Nulla vedesi di quanto fu ad essa ministro di morte ». Come conciliare queste due affermazioni colle contrarie del Gerhard (II, 2, p. 10), di Raoul-Rochette (p. 401), del Biondi (p. 17) e di tutti gli altri che seguirono? O i primi illustratori non riconobbero l'oggetto, oppure esso fu aggiunto nei restauri. Ma se si trattasse di un'aggiunta dei restauratori, il Biondi come fece per altri particolari, lo avrebbe avvertito; e credo perciò più probabile la prima ipotesi. — Notisi che l'appendersi è il genere di morte preferito per lo più dalle eroine delle tragedie: vedi O. Jahn, *Arch. Beitr.* p. 324.

[9] Ausonio (ed. Peiper, Lipsia 1886, p. 111, v. 33). Il soggetto di Fedra è più volte trattato nell'arte antica: vedi Roscher, III, p. 2226 e sgg.

pitture che ornavano la stanza & 3 della casa di Numisia, e neppure intorno all'ordine col quale queste figure si seguivano sulle pareti. Esse perciò sono qui riprodotte e descritte nell'ordine loro dato dal Biondi nelle sue tavole (XXI-XXIX).

Le prime cinque figure sono di donne. Ognuna di esse porta un mantello che, discendendo da una spalla dietro la schiena, lascia scoperto il busto e avvolge le estremità inferiori. Tutte poi dovettero aver il capo ornato di una ghirlanda di erbe e di fiori: così appare dalle riproduzioni del Biondi: ma delle ghirlande vedonsi ora soltanto le tracce in pochi filamenti verdi [1]; i capelli semplicemente divisi sulla fronte e legati dietro la nuca, ricompaiono con qualche ciocca sulle spalle e intorno al collo. Esse rassomigliano fra loro nel colorito, nel disegno e nelle movenze, differendo soltanto nell'inclinazione della persona, nella posizione delle mani e negli oggetti che mostrano.

La prima figura (tav. XXXVIII, 1) ha il corpo inclinato da sinistra a destra, mentre volge la faccia e regge il mantello sulla spalla sinistra: col braccio destro abbassato tiene una torcia accesa, parimenti abbassata, e colla mano sinistra, piegata innanzi, un piatto da cui sporgono filamenti d'erbe.

La seconda (tav. XXXVIII, 2) invece ha il corpo inclinato da destra a sinistra, la faccia rivolta a destra, il mantello sulla spalla destra: anch'essa però tiene col braccio destro abbassato una torcia accesa, mentre ripiega in su il sinistro con canestro, nel quale nulla si vede. L'omero sinistro è ornato da un'armilla liscia.

La terza e la quarta (tav. XXXIX) hanno il corpo inclinato da sinistra a destra, la faccia volta a sinistra, il mantello sulla spalla sinistra, e reggono colla sinistra un piatto con erbe e fiori: differiscono fra loro nel braccio destro. La terza col braccio ripiegato in alto stringe nella destra un mazzolino di erbe, la quarta col braccio disteso verso destra uno scettro.

La quinta figura (tav. XL, 5) si presenta colla persona più diritta, e colla faccia volta a destra: colla mano sinistra ripiegata innanzi regge un piatto con erbe e fiori, mentre colla destra alzata dietro il capo sostiene un'estremità del mantello, che, quasi mosso dal vento, si allarga e volteggia con grazia intorno al capo e al busto.

Le altre quattro figure sono virili e nude, con una semplice clamide che pende loro dalle spalle o dal braccio, lasciando scoperta quasi tutta la persona, e col capo inghirlandato.

La prima di esse (tav. XL, 6) ha il corpo inclinato da destra a sinistra e la faccia rivolta a destra: colla destra piegata innanzi regge un piatto con erbe e fiori, e colla sinistra una sottile cornucopia, da cui escono parimenti erbe e fiori. Invece di una sola clamide, questa figura come fu detto sopra (p. 58) sembra portare appesa alla spalla destra la clamide comune, mentre sull'avambraccio destro reggerebbe un altro panno a guisa di nebride; ma, come nota il Biondi (p. 53), originariamente avevasi anche qui un'unica clamide che, girando dalla spalla destra dietro la schiena, terminava sull'avambraccio sinistro della persona, e la divisione attuale devesi ad arbitrio del restauratore.

La seconda e la terza (tav. XLI, 7 e 8) sono più diritte, colla testa rivolta a sinistra e alquanto inclinata sul davanti. La seconda porta la clamide sulla spalla e sull'omero sinistro: colla destra ripiegata in basso tiene la cornucopia uguale in tutto alla precedente, e colla sinistra levata in alto regge un vaso con due anse. La terza porta la clamide sul braccio sinistro piegato innanzi col solo piatto, mentre colla destra distesa obliquamente, invece del piatto consueto, tiene l'impugnatura di un *pedo*. Questo è visibile per intero nella tavola del Biondi (XXVIII), ma andò in gran parte perduto nei ritagli dell'affresco, probabilmente quando esso venne murato.

La quarta figura (tav. XLII, 9), inclinata obliquamente verso sinistra, tiene col braccio destro un *pedo*, porta la clamide sulla spalla sinistra, e sopra di essa un bambino, reggendolo per la mano col braccio sinistro alzato: essa, a differenza delle altre, ha le orecchie appuntate, come si vede comunemente nelle figure dei Satiri.

Figure, come le descritte, collocate a scopo puramente decorativo, non possono avere un significato speciale. Il Guattani (vedi sopra p. 56 n. 5) parla di « 9 riquadri adorni di vaghe Pitture di Baccanti, Fauni, Maschere sceniche, Putti con festoni ed altre grottesche »; il Gerhard (II, 2, p. 260) enumera soltanto « quattro figure danzanti femminili e quattro virili »; E. Braun (p. 490) dice di « quattro figure femminili sospese in aria con cornucopie, faci, canestri di fiori, e dirimpetto altrettanti Satiri danzanti con attributi simili »; da ultimo W. Helbig (*Führer* I, p. 231) distingue come Satiro la figura del giovine che reca sulle spalle il bambino (tav. XLII, 9), e descrive le altre come sono, senza cercar di determinarne il significato. Il fatto appunto è che solo l'ultima figura descritta presenta i caratteri proprî dei Satiri [2]; e questa sola non è argomento sufficiente per riconoscere nelle altre Satiri o Fauni e Baccanti. Basta ricordare, senza voler fare più precisi riscontri, le molte pitture consimili di Ercolano e di Pompei, poste sole od accoppiate nei riquadri architettonici delle pareti: esse sono uno dei motivi ornamentali più comuni, e niente più.

Cap. IV. – Età e valore.

§ 6. I bolli dei mattoni usati nella fabbrica delle due ville di Munazia e di Numisia Procula, come narra il Biondi (p. 29 e sg.), portavano quasi tutti la data consolare di Petinio ed Aproniano corrispondente al 123 dopo C., e due frammenti d'iscrizioni (CIL. VI, 1465, cf. 31661) ci fanno discendere all'anno 165: dunque alla prima metà del secondo secolo va riferita la costruzione dei due edificî [3]. Le pitture sono naturalmente posteriori; e particolarmente le eroine, così per le cattiva ortografia che per la forma dei caratteri delle iscrizioni loro aggiunte, si attribuiscono al III secolo [4]; ma nessuna ragione impedisce di riportarle alla seconda metà del secondo. Di molto più antichi sono certamente gli originali da cui furono tratte [5].

La scelta dei personaggi e il momento psicologico in cui sono rappresentati ricordano assai bene quelle scene del teatro nelle quali, sotto forma di monologhi, si svolge la dialettica delle passioni e va delineandosi con tratti precisi la catastrofe. Monologhi e situazioni di tal fatta, com'è noto, appaiono primamente in Euripide; ma ebbero il loro massimo svolgimento fra i poeti e fra gli artisti dell'età alessandrina, da cui trassero la loro ispirazione anche Ovidio nelle Eroidi e nelle Metamorfosi, e sopratutto Seneca nelle tragedie. Anzi per ognuna di queste donne si possono citar versi dell'uno

[1] Soltanto la quinta figura (tav. XL, 5) mostra ben distinta la sua ghirlanda, e questa, a differenza delle altre, è di foglie di edera.

[2] Cf. questa figura colla statua del Satiro portante un fanciullo nella medesima Galleria dei candelabri: Helbig, *Führer* I, p. 253. Cf. Biondi, (p. 53-54), che vede nel gruppo un Silvano portante « un piccolo Silvanetto ».

[3] Sull'utilità dei bolli dei mattoni per determinare l'età degli edifici, vedi CIL. XV, parte I^a^, p. 9 (H. Dressel).

[4] Helbig. *Führer* II, p. 168; Woermann, *Geschichte* ecc. p. 446.

[5] Che si tratti non di originali, ma di copie, si deduce naturalmente dal contrasto tra i difetti dell'esecuzione e la bontà della concezione.

o dell'altro poeta che le descrivono in un atteggiamento corrispondente a quello delle pitture. È logico pertanto ritenere, che pure in quell'età siano stati fissati i tipi, dai quali sulla fine del secondo, o sul principio del terzo secolo, furono scelte o riprodotte le cinque eroine di Tor Marancia [1].

Dell'età medesima sono probabilmente le altre nove figure della casa di Numisia. Le pareti, che le contenevano, come narra il Guattani (*Mem. enc.* VII, p. 21), erano divise dalle pitture in nove riquadri che facevano loro da cornice, in modo simile, ma più bizzarro di un'altra camera della stessa casa. Questa aveva i riquadri formati « da colonne che sorreggevano delle figurine vestite con la più fine eleganza ed artificio », e il Biondi ne riproduce una parete nella tav. X de' suoi *Monumenti Amar.;* dalla quale risulta che il pittore si attenne al tipo del secondo stile. È difficile immaginare in che consistesse la maggior bizzarria della divisione delle pitture nella prima camera; ma il fatto che essa pure era dipinta a riquadri, e la notizia del Biondi (p. 36) che le nove figure erano condotte su muri bianchi, dimostra che quella bizzarria non era tale da dover alterare di molto la fisonomia propria del secondo stile, che fu dai Romani preferito fino all'estrema decadenza, e così anche per questo si conferma che la loro età non è lontana da quella dei Severi [2].

§ 7. Il pregio di queste pitture non è tale che possa paragonarsi a quelle superiormente esaminate delle *Nozze Ald.* o dell'*Odissea:* i soggetti rappresentati, l'età e l'esecuzione ci fanno attribuir loro un'importanza assai minore; ma non si deve accogliere nemmeno il giudizio troppo severo che ne dànno Niebuhr e Raoul-Rochette [3]. Per quanto l'esecuzione appaia affrettata e qua e là difettosa [4], essa però non ha interamente cancellato o nascosta l'eccellenza degli originali, ed anche da queste copie possiamo farci un'idea approssimativa dell'alto grado di perfezione a cui era salita la pittura ellenistica nella rappresentazione delle passioni umane. A ciò s'aggiunga, che coi nomi loro apposti, e che in modo sicuro le caratterizzano, hanno dato un largo contributo d'illustrazioni e di raffronti con altre produzioni letterarie ed artistiche [5].

Assai meno osservate e studiate sono le altre nove figure. Esse infatti non hanno altro scopo fuorchè quello di decorare i riquadri della parete, e di produrre così coll'eleganza dei movimenti e colla flessuosità delle forme un'impressione armonica di linee a di colori. E tale scopo, per quanto risulta dalle figure rimaste, fu perfettamente raggiunto; onde si può dire che l'artista che le dipinse fece opera egregia, quale si conveniva ad una villa eretta alle porte di Roma e in un'età ancor fiorente dell'impero.

Due frammenti d'ignota provenienza.

§ 8. Si trovavano dimenticati nei magazzeni dei Musei Pontifici, quando venne iniziata la presente pubblicazione; e perciò si credette opportuno farli riprodurre, in aggiunta alle figure danzanti di Tor Marancia, colle quali hanno comune il carattere decorativo. (Vedi tav. XLII *a* 0.21 × 0.12 e *b* 0.25 × 0.15).

Nulla si conosce intorno al tempo e al luogo in cui furono scoperti, ma si può nondimeno supporre che la data non sia posteriore al 1836; perchè in quel torno di tempo s'introdusse il sistema di staccare gli affreschi su tela, sistema praticato fin d'allora in Roma da Pellegrino Succi (vedi più innanzi la pittura rappresentante una « Corsa di bighe guidate da putti », tav. LIII); mentre questi frammenti furono staccati e fissati con gesso sopra due pezzi di lavagna. Per cura della Direzione generale dei Musei essi furono collocati lo scorso anno nella Galleria dei Candelabri tra le figurine danzanti di Tor Marancia, ed ora sono inserite nella parete verso i Giardini nel quadretto a sinistra della finestra: di sopra fu posto il frammento *b*, di sotto il frammento *a*.

Sono due teste di donne, leggermente inclinate a sinistra, le quali figuravano da cariatidi in qualche pittura ornamentale di tipo architettonico. Il frammento *a*, che è il meglio conservato, presenta una testa graziosa di donna, coi capelli ricciuti, alcuni dei quali ritornano davanti sul petto, cinti da un nastro fissato sulla fronte da un fermaglio di forma lenticolare: sui capelli posa una specie di *calathos* di color azzurro che corrisponde all'echino del supposto capitello, e sopra il *calathos* la testata sporgente di un architrave di color giallastro. La parete a destra, sulla quale si staccano la testa e l'architrave, si divide in quattro zone di color diverso: la prima più alta è nerastra, la seconda gialla, la terza rosso-scura, la quarta nera.

Il frammento *b* è alquanto meno conservato, e il viso della donna più angoloso e più sparuto: i capelli, il fermaglio, il *calathos* e l'architrave sono eguali anche nei colori a quelli del frammento *a*. Unica differenza è il mantello che manca nel primo, e che qui appare specialmente sulla spalla sinistra, ed è di color violaceo sbiadito.

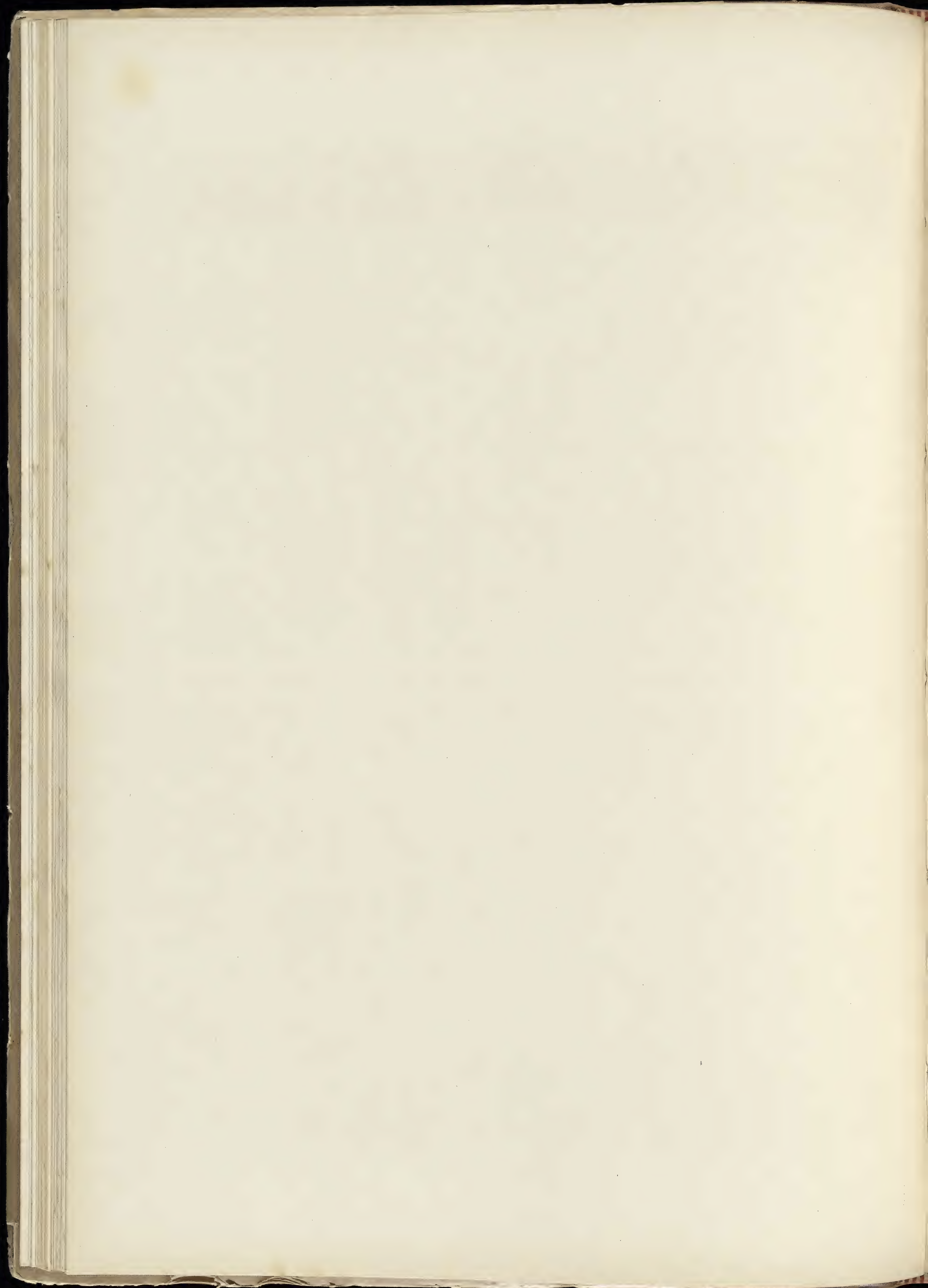
---

[1] Vedi specialmente O. Jahn, *Arch. Beitr.* p. 246 e Dilthey, *Ann. Inst.* 1869, p. 64 e sg. — Friedländer (p. 28, nota 31), argomentando dalla somiglianza di queste eroine colle pitture descritte da Ausonio l. c., ne suppone l'esecuzione vicina al tempo del poeta, cioè del sec. IV; ma è improbabile, a tacer d'altri argomenti, che di una casa, costrutta e decorata nel secondo secolo, le pareti siano state dipinte tanto tempo dopo.

[2] A. Mau, *Gesch. d. decor.* ecc. p. 461 e sg. « Hier » [nell'età dei Severi] « finden wir eine dürftige Eintheilung in Felder in Form stehender Rechtecke, welche einen von der Mittelfläche verschiedenen Rand haben; und zwar sind Rand und Mittelfläche durch keinerlei Trennungstreifen von einender geschieden. Mit Vorliebe ist das Mittelfeld weiss; die sonst vorkommende Farben sind Gelb, Roth und Violett... Die weissen Mittelflächen der Felder sind zur Darstellung von menschlichen und thierischen Figuren und anderen Gegenständen benutzt... Offenbar zeigt sich auch in diesen Malereien eine Rückkehr zu den einfachsten Motiven des zweiten Stils, dessen Nackwirkung also bis in die Zeiten des äussersten Verfalls hinabreicht ».

[3] *Peintures ant. inéd.* p. 398: « Feu l'illustre Niebuhr les regardait comme une production du milieu du III^e siècle, et comme un monument de l'extrême décadence; et je pourrais partager cette opinion, sans être, plus qu'il ne l'était lui-même, en mesure d'en fournir la preuve ». Il Raoul-Rochette avrebbe avuto perfettamente ragione di giudicarle così, se esse fossero realmente quali appaiono dai disegni colorati che egli ne dà nelle tav. I-V. Vedi Niebuhr, *Klein. phil. Schrift.* p. 346.

[4] Vedi p. es. le mani di Mirra e il braccio sinistro di Fedra: tav. XXXIV e XXXVII.

[5] Vedi i luoghi già citati di O. Jahn, L. Friedländer, Dilthey (anche in *Rhein. Mus.* 1870, vol. 25, p. 156) e Helbig in *Arch. Zeit.* XXIV, p. 198; A. Kalkmann ibid. vol. XLI, p. 41 e 55.

PITTURE OSTIENSI.

Cap. I. - Scoperta e collocamento delle pitture *.

§ 1. Pitture scoperte nel 1865 in tre sepolcri d'una via che da Ostia si dirige a Laurento. — § 2. Pitture scoperte in un'abitazione privata nel 1868. — § 3. Frammento di pitture scoperte nel 1802.

§ 1. Gli scavi di Ostia, ripresi [1] con molta cura sotto il pontificato di Pio IX nell'inverno del 1855, e proseguiti per sedici anni fino al 1870, servirono non solo a stabilire in molti luoghi la topografia della città e de' suoi principali edificî; ma condussero anche alla scoperta di nuovi monumenti che variamente interessano l'archeologia e la storia antica di Roma, non ultimi fra i quali sono alcune pitture murali. La maggior parte di queste vennero in luce nel 1865, ed erano dipinte nell'interno di tre sepolcri scoperti lungo un'antica via che metteva da Ostia a Laurento.

Il primo sepolcro ornato di pitture, come narra il Visconti (*Ann. Inst.* 1866, p. 293), era « di forma quadrata, coperto con volta, di ottima costruzione. L'intonaco della volta era dipinto di un vivissimo colore di porpora: quello delle pareti conservava appena le tracce della pittura. Nel basso ricorreva intorno alla cella un ordine di loculi, nascosto, però in gran parte dai posteriori cassettoni ». I loculi a sinistra di chi entra erano cinque, e sopra i primi tre (vedi fig. 1) conservasi ancora una zona dipinta rappresentante il ritorno di Orfeo e di Euridice dagl'Inferi, la quale doveva con altre scene girare tutto intorno alle pareti della camera [2]. Non si conosce la data precisa di questo ritrovamento: sappiamo però che il P. Garrucci ne dava l'annunzio il 10 marzo 1865 nell'adunanza dell'Instituto di Corrispondenza Arch. (*Bull. Inst.* 1865, p. 81), e il Commissario delle Antichità P. E. Visconti, nella sua relazione al Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici del 15 marzo mandava da presentare a Pio IX, insieme ai disegni di due sarcofagi, anche quello di una pittura « sommamente rara », che descrive sommariamente come il ritorno di Orfeo e di Euridice dall'Ade [3]; mentre nessuna delle relazioni del febbraio parla di pitture: si può credere perciò che la scoperta sia avvenuta sui primi di marzo.

Il secondo sepolcro, simile al precedente nella forma, e scoperto pochi giorni dopo, aveva dipinta soltanto la parete dirimpetto all'ingresso, mentre le altre pareti e parte della volta rimasta avevano decorazioni di stucchi (Visconti, *Ann. Inst.* 1866, p. 309); e due erano le scene ivi raffigurate [4]: il ratto di Proserpina a destra, e la scena di Saturno e Rea a sinistra, collegate fra loro da uno

---

* Le notizie più estese a stampa intorno alla scoperta e al contenuto della maggior parte di queste pitture sono dovute a Carlo Lodovico Visconti che, insieme allo zio Pietro Ercole Commissario dell'antichità di quel tempo, assistette più volte agli scavi e ne riferì nel *Bullettino dell'Instit. di Corrispondenza Archeologica* dell'anno 1865 p. 89 e sgg. e più ampiamente negli *Annali* del 1866 pp. 292-325: vedi inoltre lo stesso C. L. Visconti nel *Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX* pp. 62-65. Delle rimanenti pitture fu dato un cenno nel *Giornale di Roma* 3 aprile e 16 maggio 1868, e una più larga descrizione da H. Heydemann nell'*Arch. Zeitung* dell'anno 1868 (XXVI) pp. 108-109: « Zuwachs des Vaticanischen Museums ». Qualche particolare non inutile si può dedurre per le prime pitture anche dalla relazione di Angelo Pellegrini, nell'opera *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, pubblicata in Roma, stabilimento tipogr. di G. Aurelj, 2ª ediz. 1865, tomo V. La relazione, intitolata « Sepolcri su d'una antica via che da Ostia conduceva a Laurento », è accompagnata da due tavole che riproducono i due primi sepolcri nella loro veduta prospettica, e che, nell'edizione posseduta dalla Biblioteca Vaticana, mancando in essa qualsiasi numerazione di pagine e di tavole, portano segnati a matita i numeri 215 e 216. — Notizie manoscritte sono conservate nell'Archivio di Stato di Roma tra le carte del *Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Provincia di Comarca, Escavazioni d'Ostia*, Sez. 5, tit. 1, fasc. 5, che potei esaminare anch'io, e dalle quali sono tratti i documenti n. 1-11 che si pubblicano nell'*Appendice*. - Dalle relazioni contenute nell'incartamento risulta che non tutte le pitture trovate negli scavi di Ostia furono staccate e pubblicate. Sui primi di maggio del 1864 nello sterro di un « nobile edificio » si scoprirono eleganti pitture alte un terzo del vero rappresentanti anatre ed animali acquatici: ne fu deciso il distacco, e il pittore Succi s'impegnò a farlo per 200 scudi; ma nessuna lettera o documento prova che il lavoro poi sia stato eseguito (vedi nell'incartamento citato le lettere del Commissario Visconti 4 maggio e 8 giugno, e le risposte del Ministro al Visconti in data 7 e 14 giugno 1864: cf. *Giornale di Roma* 17 maggio e 9 giugno 1864). Similmente avvenne per le pitture di un sepolcro dei liberti di Claudio trovato il 31 maggio 1865: (ibid. lettere 31 maggio e 7 giugno): il Commissario segnala la scoperta delle pitture, ma nulla dice del loro contenuto e non parla mai del loro distacco (cf. *Giornale di Roma* 5 giugno 1865). È certo che parecchie delle relazioni non furono comprese nell'incartamento, e bisogna confessare che anche quelle rimaste mancano di esatte descrizioni e di accurata indicazione dei luoghi. Vedi anche H. Dessau, CIL., XIV, p. 3.

[1] Non tenendo conto degli scavi o, per meglio dire, delle spogliazioni più antiche (per le quali si può vedere Lanciani, *Storia degli scavi di R.* in più luoghi e specialmente vol. I, p. 25 e sg., 69 e sg., 148, e vol. II, p. 119 e sgg.), le rovine di Ostia cominciarono ad essere esplorate da privati, che ne asportarono il meglio all'estero, nella seconda metà del sec. XVIII; Pio VII poi nel 1801, per suggerimento di Alessandro Visconti (*Ann. Inst.*, 1857, p. 285), intraprese scavi regolari per determinar meglio i confini della città e per trarne materiali nuovi, onde riparare ai larghi vuoti prodotti dalla rapacità francese nei Musei di Roma, e ne affidò la direzione a certo Giuseppe Petrini noto per parecchi scavi fortunati eseguiti altrove nel territorio pontificio del Lazio: vedi C. Fea, *Relazione di un viaggio ad Ostia*, p. 4 e sgg.; Guattani, *Monum. ined.* per l'anno 1805, p. 2 e sgg.; l'opera citata *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, tomo V, nell'articolo intitolato « Tempio di Giove in Ostia » che nell'esemplare della Bibl. Vaticana, si trova fra le tav. 246-247. Dopo Pio VII, gli scavi furono proseguiti più tardi negli anni 1835-36 dal Card. B. Pacca: vedi C. L. Visconti, *Ann. Inst.* 1857, p. 284 e sgg. e H. Dessau, CIL. XIV, p. 1 e sgg.

[2] Vedi *Bull. Inst.* 1865, p. 90.

[3] *Arch. di Stato* di Roma; incartamento citato: relazione 15 marzo 1865.

[4] La lettera del Commissario Visconti che ne dà relazione al Ministro è del 22 marzo: vedi *Appendice* documento n. 1. A tutta prima nella scena di destra egli vide rappresentato « Borea che rapisce Orizia »: cf. lettera 7 giugno: ibid. n. 5.

sfondo comune con motivi di paesaggio: un uccello, alcuni frutti e fili d'erbe (cf. tav. XLV e fig. 2).

Il terzo sepolcro, minore degli altri due, e assai più danneggiato, trovato probabilmente sui primi di maggio del medesimo anno 1865 [1], aveva come gli altri, nell'interno la forma di una cella quadrata coperta con volta; le pareti erano « state imbiancate e scompartite grossolanamente a riquadri con liste colorate, in guisa che i freschi... più non apparivano. Se non che, essendo questa seconda pittura in qualche parte scrostata, si potevano qua e là scorgere le tracce di quella sottoposta; e così tolta via con diligenza l'imbiancatura, tornò a vedersi la decorazione anteriore; ma solo in due pareti, cioè, in quella che sta dirimpetto a chi entra nel monumento, e nell'altra che si trova a sinistra » (*Ann. Inst.* 1866, p. 319). La pittura della parete di fondo rappresentava un banchetto (vedi fig. 3) e quella della parete sinistra un Mercurio grande la metà del vero (fig. 4) con allato una nave che si sta caricando della merce (cf. tav. XLIV, *b* e XLVI).

Avvertita l'importanza delle pitture scoperte, fu deciso di staccarle dalle pareti originarie per trasportarle su tela, e di collocarle nelle nuove sale riservate agli scavi di Ostia, che furono aggiunte da Pio IX al Museo Lateranense [2]. Il lavoro, almeno per le pitture dei due primi sepolcri, venne affidato al noto artista Pellegrino

Fig. 1. — **Il primo sepolcro con pitture scoperto nel 1865.**

Fig. 2. — **Pitture del 2° sepolcro nella parete di fondo a sinistra.**

[1] Si deduce dalle lettere 24 maggio, 7 e 13 giugno del Commissario Visconti, nelle quali, sebbene in modo vago, si accenna alle pitture trovate in questo sepolcro. Vedi *Appendice* n. 4, 5 e 6. Cf. *Giornale di Roma,* 5 giugno 1865.

[2] C. L. Visconti negli *Annali* citati del 1866 a p. 292: « quei dipinti sono stati in gran parte distaccati dai muri, per savio provvedimento di S. E. il sig. Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici: ed andranno ben presto ad accrescere il numero dei magnifici doni fatti da Nostro Signore al Pontificio Museo Lateranense ». La notizia in termini più precisi trovasi in una relazione del Commissario P. E. Visconti *Arch. di Stato di Roma;* vedi *Appendice* n. 2. Cf. anche l'articolo citato di Angelo Pellegrini nel tomo V delle *Scienze ed Arti sotto il pontificato* ecc.

Succi, quegli stesso che eseguì felicemente il distacco delle pitture di paesaggio con scene dell'Odissea di cui sopra (p. 37), ed era compiuto fino dal 5 aprile 1865 (*Append.* n. 2). A Roma fu spedito il 16 maggio, per essere presentato a Pio IX, l'affresco del ritorno

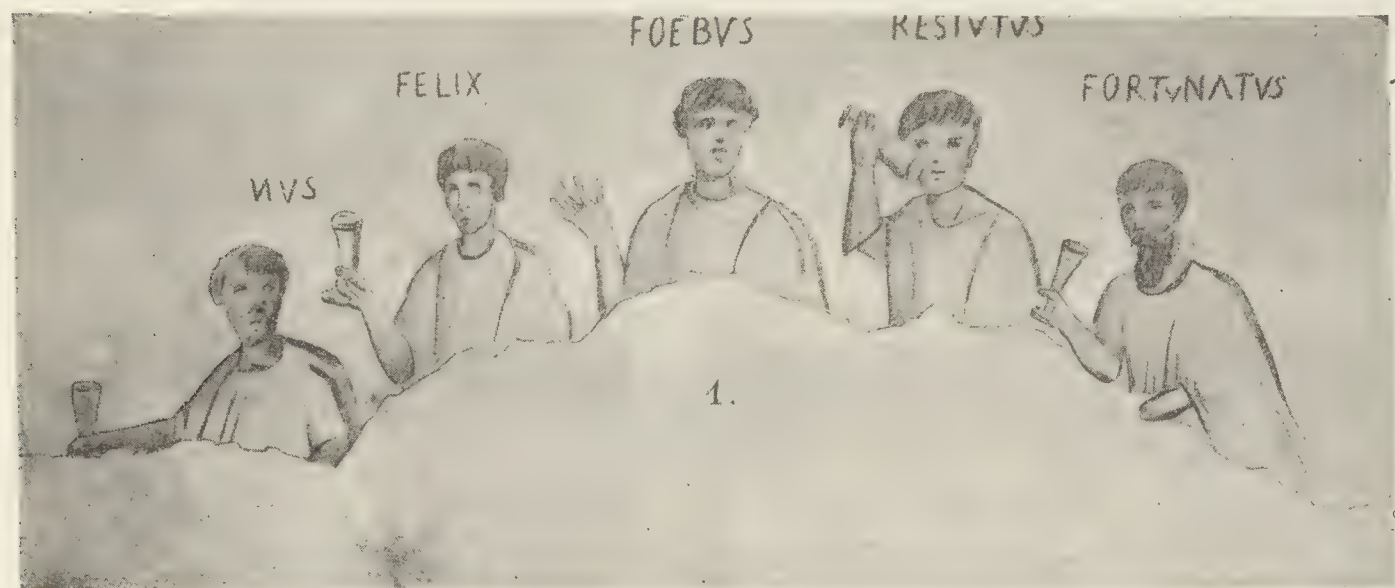



Fig. 3. — **Pittura della parete di fondo del 3° sepolcro.**

d'Orfeo [1]; quelli del ratto di Proserpina e di Saturno e Rea si trovavano già in casa del Visconti il 4 giugno, ed erano mandati al Ministro il 7 seguente [2]; il frammento rappresentante l'uccello che becca i pomi il 13 seguente [3]. Nel Museo Lateranense i quadri furono collocati probabilmente durante l'anno 1866, perchè il catalogo del Museo di Benndorf e Schöne, pubblicato appunto nel 1867, li descrive come già esposti nella sedicesima stanza ai numeri 588-591 [4].

relazioni posteriori che si riferisca all'esecuzione del lavoro. Si può credere però che sia stato compiuto nell'inverno 1865-66, e anche questa volta per opera del Succi. Manca pure qualsiasi notizia circa il trasporto a Roma e il definitivo loro collocamento. Il fatto è che le due pitture, provenienti da un unico sepolcro, andarono nel loro collocamento divise: l'una (il banchetto) fu appesa colle precedenti nella medesima sala del Museo Lateranense, la seconda invece (la nave con barcaiuoli e facchini) nella sala delle *Nozze Aldobrandine* nella Biblioteca Vaticana: circa la data, si può ritenere che il collocamento sia avvenuto nel 1867. Questo anno infatti rimane inciso sulla targhetta apposta alla cornice della pittura rimasta nella Biblioteca Vaticana, mentre la sua compagna del Museo Lateranense manca nella descrizione che fanno delle rimanenti Benndorf e Schöne nel loro catalogo già citato.

§ 2. Tre altre pitture murali furono scoperte qualche anno dopo, nel 1868, due con rappresentanza di fanciulli in processione, ed una con figura di *Mars Propugnator*. Ne pubblicò la descrizione nell'*Arch. Zeitung* dell'anno medesimo (p. 108-109) l'Heydemann, e delle prime due fu dato un cenno anche nel *Giornale di Roma* 3 aprile e 16 maggio 1868; ma le indicazioni più precise sul tempo e sul luogo si ricavano dalle relazioni del Commissario P. E. Visconti al Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici [6]. Risulta da esso

Fig. 4. — **Pitture della parete di sinistra.**

Quando, come e da chi siano state distaccate le pitture del terzo sepolcro non risulta dai documenti a noi pervenuti. Il Commissario Visconti in una lettera del 28 giugno dice di essersi recato ad Ostia per provvedere al distacco delle pitture « che non potrà eseguirsi se non a nuova stagione » [5], ma nulla appare dalle sue

che la prima e la seconda delle accennate pitture decoravano le pareti di una sola camera di un edificio privato [7] « del più felice tempo dell'arte » (*Appendice* n. 7), che la prima di esse fu scoperta il 31 marzo 1868, quindi staccata dalla parete e riportata su tela (*Appendice* n. 8) e il 5 maggio spedita a Roma (*Appendice* n. 9);

[1] Vedi lettera 16 maggio *Append.* n. 3.

[2] Vedi lettera 7 giugno, *Append.* n. 5. Già in una lettera del 4 il Commissario Visconti avvertiva il Ministro che « gli altri dipinti antichi trovati in Ostia, staccati dalle pareti insieme con quello già dato, e ora perfettamente rinettati, si trovavano in casa sua a disposizione di S. Ecc. ».

[3] Vedi lettera 13 giugno, *Append.* n. 6.

[4] *Die antiken Bildwerke d. Lat. Mus.* p. 400 e sgg. In una lettera del 5 novembre 1865 al Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici il Commissario P. E. Visconti scriveva: « Mi fo a pregarla di voler promuovere il trasporto e collocamento nel Museo stesso » (quello Lateranense) « delle nuove pitture ostiensi che vi sono giornalmente ricercate e richieste da quanti si recano a visitarlo ». Ma il 14 marzo 1866 le pitture dei due sepolcri non erano ancora esposte, perchè in una lettera, appunto di questa data, lo stesso P. E. Visconti riferisce che i forastieri i quali recavansi ad Ostia domandavano continuamente delle pitture che erano state mandate a Roma, mentre egli non sapeva dove allora si trovassero, e però insisteva presso il Ministro, affinchè fossero definitivamente collocate nella sede loro destinata. Vedi *Archivio di Stato di Roma*, incartamento citato, 5 novembre 1865 e 14 marzo 1866.

[5] Vedi *Arch. di Stato di Roma*, incartamento citato, lettera 28 giugno 1865.

[6] Vedi l'*Appendice* n. 7-11, dove si ripetono integralmente i documenti che si riferiscono a queste pitture.

[7] Resta perciò esclusa l'ipotesi del prof. O. Marucchi che queste pitture provengano dai sepolcri scavati fuori la porta Laurentina: cf. A. Dieterich, *Sommertag*, p. 29, n. 1.

e che la seconda, scoperta poco dopo, fu mandata a Roma il 9 giugno (*Appendice* n. 10). Della terza non è detto precisamente nè dove nè quando fu trovata; ma dalla lettera colla quale veniva accompagnata a Roma in data 30 giugno (*Appendice* n. 11), si può arguire che sia stata scoperta a breve distanza dalla seconda, e trasportata su tela durante il mese di giugno [1]. Tutte e tre pare siano state tosto collocate nella sala delle *Nozze Aldobrandine*, perchè la data del 1868 figura sulle targhette apposte alle cornici nelle quali furono appese, e l'Heydemann lo conferma nella sua descrizione [2].

§ 3. Nella medesima sala trovasi ora appesa una quarta pittura rinvenuta tre anni or sono dal comm. Lodovico Seitz nell'ufficio della Floreria del palazzo Vaticano, racchiusa in una cornice, la quale porta scritto con inchiostro sul rovescio: « *Disotterrata in Ostia l'anno 1802* ». Era ovvio pertanto supporre, che essa provenisse dagli scavi d'Ostia fatti durante il pontificato di Pio VII, e che se ne trovasse menzione in taluna delle relazioni a stampa uscite in quel tempo. Percorrendo infatti la *Relazione di un viaggio ad Ostia* di Carlo Fea, dov'egli descrive gli scavi condotti in quelle rovine l'anno 1802, si legge quanto segue (p. 59 e sg.):

« Nella parte, ove si credono sobborghi, un cumulo assai alto, e vasto di macerie avvertiva di un qualche magnifico edifizio. A a questo si rivolse il sig. Petrini al primo istante per un semplice tentativo... L'insieme delle rovine superiori dava idea di un quadrato grande di muri maestri, nel di cui mezzo si scorge un concavo. Discoprì adunque il signor Petrini al primo tasto come un avancorpo di questo quadrato dalla parte verso il fiume; quindi il muro maestro dell'altezza di forse 30 palmi, con in mezzo una gran porta, e due pur grandi laterali... Profondando lo scavo nell'interno del quadrato tutto lungo il muro, fu trovato questo dipinto a fresco con grandi figure; e scendendo molto fu veduto il pavimento a musaico bianco con tenui ornamenti di nero a quadrelli. Nel muro a mano dritta, entrando da quelle porte in questo vano, vi è una comunicazione in altre camere; il muro pare che formi un pilastro dall'alto al basso. Sulla facciata di esso vi rintracciai alquanto scolorita una figura muliebre in aria dolce e modesta, col capo coperto, forse dal peplo, grande più del naturale... Nella facciata interna vi era la figura di uomo di virile età, carattere serio, occhi, e tratti generalmente grandiosi, con corta barba nericcia, e una vitta in capo, pendente sul collo, di color purpureo, che dal basso mi parve un ritratto, pur di grandezza maggiore del naturale. Alla sinistra di quest'uomo nella facciata seguente vi erano i vestigj di un'altra figura, che non potei distinguere; su tutto il muro delle porte non si vedeano, che dei resti vaghi di colorito per lo più rossiccio su campo giallo ». Il Fea parla poi di altri scavi tentati nel mese di maggio in alcune ville lungo la spiaggia; quindi prosegue (p. 65): « Il timore dell'aria cattiva qualche giorno dopo fece sospendere i lavori al sig. Petrini; ma prima di abbandonare la campagna fu risoluto di far segare le mentovate pitture. A tale effetto fu colà spedito da S. E. R.ma Monsig. Lante Tesoriere Generale di Nostro Signore il sig. Agostino Tofanelli pittore, mio sottocustode nel Museo Capitolino, e il sig. Giuseppe Giovannelli scarpellino: questi per segare il muro, se riusciva; l'altro per lucidare le pitture almeno, se non si poteva segarle. Avendo prima esaminato l'intonaco, fatto in apparenza secondo le regole di Vitruvio, ma non in sostanza, e forse anche più rovinato dall'aura del mare, io prevedeva la difficoltà di torli via tutti. Difatti la sola testa dell'uomo fu potuta segare, o piuttosto staccare col grosso intonaco dal muro; l'altra fu lucidata per averne un buon contorno. Esistono amendue presso Sua Santità, che le farà incidere in rame della stessa grandezza, superiore a quelle del Museo Ercolanese, che ho bene esaminate, e forse a quante altre se ne conoscono di antiche » [3].

Dopo ciò non può rimanere alcun dubbio che la testa ritrovata dal comm. Seitz sia quella fatta segare ad Ostia dal Fea, e quindi trasportata a Roma in Vaticano. Concludendo: le pitture ostiensi conservate nei palazzi pontificî sono nove e provengono da tre scavi diversi:

a) dallo scavo del 1802, il frammento di testa virile;

b) da quelli del 1865, le pitture di Orfeo ed Euridice, del ratto di Proserpina, di Saturno e Rea, del banchetto e della nave con barcaiuoli e facchini;

c) da quelli del 1868, le due pitture delle processioni e quella del *Mars Propugnator*.

La prima pittura e le ultime quattro sono conservate nella Biblioteca Vaticana, nella sala delle *Nozze Aldobrandine*, appese in basso alle pareti, chiuse entro cornice e riparate da vetro: a destra di chi entra il frammento del 1802, a sinistra del quadro delle *Nozze* gli affreschi di *Mars Prop.* e della nave coi barcaiuoli, nella parte opposta a sinistra quelli delle processioni. Le altre quattro pitture sono appese in alto nell'ultima sala (XVI) del Museo Lateranense chiuse entro cornice, ma senza vetro, e formano cinque quadri, perchè dal quadro di Saturno e Rea fu staccato il frammento a destra che rappresenta l'uccello in atto di beccare le due mele, e ne fu fatto un quadretto a parte appeso alla parete a destra di chi esce: sulla parete opposta a sinistra è appeso il quadro del banchetto, e su quella di mezzo di fronte alla finestra i tre affreschi maggiori con questo ordine (da sinistra a destra): il ratto di Proserpina, Orfeo ed Euridice agl'Inferi, Saturno e Rea.

Cap. II. – Riproduzioni e stato di conservazione.

§ 4. Riproduzioni. — § 5. Stato di conservazione delle pitture scoperte nel 1865. — § 6. Di quelle scoperte nel 1868.

§ 4. Le pitture ostiensi scoperte nel 1865 furono riprodotte, appena vennero in luce, alcune nei *Monumenti Inediti* e altre negli *Annali* dell'Istituto Archeologico, e di là furono tratti i disegni ripetuti posteriormente. Nella tav. XXVIII dell'ottavo volume dei *Monumenti* furono riprodotte le pitture del primo e del secondo sepolcro: nelle tavole d'aggiunta S 1 e T 1, 2 degli *Annali* del 1866 le pitture del terzo. Va notato poi che in quest'ultima tavola ci è conservato un frammento rappresentante un Mercurio che era dipinto a sinistra (vedi sopra fig. 4), e che pare non sia stato distaccato dalla parete. Di esso almeno non vi è traccia nei Musei Vaticani, e nessuno dei documenti manoscritti o pubblicati intorno a quelle pitture parla del suo distacco.

Le pitture di Orfeo ed Euridice e di Saturno e Rea sono riportate anche dal Roscher (III, 1, p. 1175 e II, 1, p. 1570), quella del ratto di Proserpina nel Duruy (*Hist. d. Rom.* III, p. 482), quella del banchetto nel Venturi (*Storia dell'arte Ital.* I, p. 10), quella della nave in Guhl e Koner (p. 425 fig. 603), il *Mars Propugnator* e il

[1] Crederei la scoperta fosse avvenuta sui primi di giugno, perchè il giorno 9 di quel mese i lavori di scavo erano cessati (*Append.* n. 10, lettera 9 giugno 1868): dopo il 9 sarebbero avvenuti il distacco e il trasporto su tela.

[2] Vedi *Arch. Zeit.* 1868, p. 108.

[3] Non ho potuto rinvenire il disegno della figura femminile di cui parla il Fea. Infruttuose del pari furono le mie ricerche intorno alle due incisioni in rame.

frammento del 1802 non ebbero mai, per quanto mi è noto, alcuna riproduzione. Riprodotte invece in un'unica tavola zincotipica furono recentemente per la prima volta dal Dieterich le due processioni [1].

Lo stato di conservazione, come può vedersi in parte anche dalle tavole, non è eguale in tutte: alcune sono più, altre meno danneggiate: così anche i restauri non furono eseguiti in modo identico dappertutto: alle volte essi limitaronsi all'otturamento delle screpolature o al riempimento degli scrostamenti, altre volte si estesero al rifacimento di qualche tratto mancante per la caduta dell'intonaco. Ecco per ogni quadro i particolari che risultano dall'esame attento degli originali.

§ 5. – 1. Orfeo ed Euridice (Tav. XLIII: m. 1.54 × 0.51).

L'affresco è conservato in tutta la sua altezza soltanto nell'angolo sinistro, e soltanto da questo lato è visibile l'incorniciatura che distingueva la scena dipinta dal resto della parete: l'angolo superiore di destra e tutto il lato destro sono frammentarî, per cui non si può con certezza asserire che da questa parte la rappresentazione sia compiuta. Anche la cornice superiore è in gran parte frammentaria. L'intonaco su cui fu dipinto il quadro era originariamente colorato in rosso, forse come la volta del sepolcro (vedi sopra p. 63); e ciò appare evidente osservando l'affresco, perchè dappertutto, dov'esso ebbe maggiormente a soffrire per l'attrito delle macerie (p. es. a destra e a sinistra dei ginocchi di Orfeo, dietro Euridice all'altezza del ginocchio e delle gambe, e in quel tratto della cornice che sta sotto queste figure), attraverso i colori speciali del fondo o delle figure risalta un po' di rosso. In generale poi i colori hanno molto sofferto e hanno preso una tinta rossastra uniforme.

Le screpolature principali sono sette: sei dall'alto al basso ed una da destra a sinistra. La prima, dall'alto al basso, attraversa diagonalmente l'apertura della porta e i tre scalini: la seconda, che dal mezzo in su distendesi in più rami, passa attraverso la testa e le gambe anteriori del Cerbero: la terza attraversa la figura di Orfeo: la quarta passa dietro Euridice e ne attraversa le vesti nella parte inferiore: la quinta attraversa la schiena di Ocno e lo scoglio sul quale sta seduto: la sesta la parte posteriore dell'animale a destra. La screpolatura trasversale comincia a destra nel corpo dell'animale, continua serpeggiando a sinistra, e termina nei ginocchi dello *ianitor*.

Gli scrostamenti più gravi sono quelli che accompagnano le diramazioni della seconda screpolatura: altri hanno intaccato anche isolatamente l'intonaco: p. es. due sulla cornice sotto lo *ianitor*, un altro, poco più a destra, sotto Orfeo, ed altri in alto a sinistra della porta. Gli scrostamenti più superficiali, che hanno messo qua e là a nudo il color rosso dell'intonaco sottostante, sono frequenti. I soli scrostamenti a sinistra della porta furono riempiti: gli altri e le screpolature tutte non furono in alcun modo restaurati.

2. Ratto di Proserpina. (Tav. XLIV, *a*: m. 1.33 × 0.60).

L'affresco in generale è molto danneggiato. Sono frammentarî gli angoli superiori e in gran parte gli orli, specialmente sopra la figura di Plutone. Anche le tinte originali sono gravemente danneggiate, e ciò che rimane si può dire l'ombra o il riflesso di quello che fu.

Le screpolature maggiori sono tre: l'una dall'alto al basso a sinistra di Proserpina, un'altra sopra gli svolazzi del manto di Proserpina, la terza nell'angolo destro e attraverso la gamba sinistra di Plutone.

Uno scrostamento avvenuto nell'orlo della terza screpolatura sotto la gamba sinistra non fu riempito: così in generale quelli che si trovano sugli orli del quadro: altri, avvenuti qua e là sullo sfondo intorno alle figure, furono riempiti (p. es. alcuni sotto il gomito destro di Proserpina); ma i colori originali delle figure sembrano scrupolosamente rispettati.

3. Saturno e Rea. (Tav. XLV, *a*: m. 1.14 × 0.60).

L'affresco non è danneggiato più del precedente, ma più trascurata ne pare l'esecuzione. L'angolo superiore di destra è affatto frammentario: similmente dovette essere quello superiore di sinistra che pare interamente restaurato. Si notano tre screpolature: una maggiore attraversa l'angolo inferiore destro; un'altra più sottile rasenta in alto le teste delle tre figure di destra; la terza, risalendo dall'angolo inferiore di sinistra, attraversa il busto della prima figura, quindi ripiega a destra e discende attraverso il corpo del fanciullo che occupa il mezzo della scena.

Gli scrostamenti non sono molti: i principali – non riempiti – sono quelli che accompagnano la prima screpolatura, alcuni altri che si vedono sopra le due ultime teste di destra vicino all'orlo superiore, e parecchi nell'angolo superiore di sinistra. Grave dovette essere l'attrito che l'intonaco ha sofferto: la superficie infatti è quasi tutta sparsa di piccole macchie a forma di gocce che dimostrano la caduta del dipinto esterno. I guasti maggiori furono riparati con stucco e con tinte che si accompagnassero a quelle dell'affresco; non pare però che i restauri abbiano mai inteso di migliorare o di aggiungere qualche cosa all'originale.

4. Frammento del precedente. (Tav. XLV, *b*: m. 0.39 × 0.38).

L'intonaco è attraversato da una rete di screpolature, più profonde in alto, dove si produssero anche scrostamenti. L'angolo inferiore di destra è frammentario e quindi rifatto. Ritocchi non pare vi siano stati, fuorchè lungo l'apertura delle screpolature nella parte inferiore del quadro.

5. Banchetto. (Tav. XLIV, *b*: m. 0.74 × 0.32).

Tutto l'orlo intorno e la parte inferiore delle figure è opera moderna di restauro (cf. fig. 3 a p. 65). Sembrano anche ritoccate le tinte più scure dei lineamenti; non così i nomi dipinti sopra le teste delle figure.

6. Nave con barcaiuoli e facchini. (Tav. XLVI: m. 0.94 × 0.47).

Confrontando la riproduzione dell'affresco come appare ora, con quello che risulta dalla copia primitiva (vedi fig. 4 a p. 65), si vede tosto che la pittura fu sottoposta ad un restauro, nel quale, la zona media della nave ed altre parti minori mancanti furono interamente rifatte, e rinforzate le tinte nere che indicano i contorni delle figure e le pieghe degli abiti, specialmente nelle prime tre figure di sinistra. Le parti principali del restauro si distinguono osservando anche solo superficialmente l'affresco, perchè i tratti modernamente rifatti hanno un'intonazione di colore più intenso degli altri. Del resto questa pittura evidentemente ha sofferto molto; il che è confermato dalla narrazione del Visconti (*Ann. Inst.* 1866 p. 319 e sg.): la superficie è ineguale e solcata dappertutto da scrostamenti e scalfiture lasciate per lo più senza restauro: è invece restaurato lo scrostamento che attraversa a metà l'albero della nave.

§ 6. – 7. Fanciulli in processione e fanciulli supplicanti. (Tav. XLVII e XLVIII: m. 1.05 × 0.50).

L'intonaco è intersecato da picccole screpolature serpeggianti, che si distinguono chiaramente anche nelle tavole. Gli angoli del

[1] *Sommertag*, tavola annessa.

quadro, eccettuato quello inferiore di sinistra, e gli orli, eccettuato quello dell'angolo suddetto e parte del lembo superiore, sono opera di restauro. Uno scrostamento avvenuto sotto il simulacro di Diana a sinistra del piedistallo fu riempito, ma al riempimento non fu applicato il colore identico al resto. Altri scrostamenti riempiti, e poi di nuovo dipinti in conformità del resto, sono quelli che accompagnano le screpolature maggiori; inoltre: un tratto innanzi al piede sinistro del primo putto in processione (contando da sinistra a destra); un altro piccolo tratto al di sopra delle teste del primo e del secondo; uno sull'omero del terzo; un altro sulla penula del quarto all'altezza dal femore sinistro; un altro sopra la spalla sinistra dietro la nuca del quinto: interamente rifatti col resto dell'intonaco sono la punta del piede destro e il piede sinistro del quarto putto ed entrambi quelli del quinto.

Il disegno e i colori sembrano essenzialmente rispettati; soltanto appaiono rinforzate alcune linee sottilissime e nerastre che marcano certi lineamenti e contorni delle figure: i piccoli tratti in direzione orizzontale in basso che segnano la pianta del piede, gli orli degli stivaletti sulle gambe, i lembi inferiori delle penule: così verticalmente alcune linee che segnano le pieghe delle penule, specialmente nel secondo e nel quinto putto: sono poi evidentemente ritoccate in nero le pupille, le ciglia, le sopracciglia e la capigliatura del terzo putto; le pupille, le ciglia e alquanto i capelli del quarto, le dita della destra e l'orlo del *maforte* sul petto del quinto. Del primo putto a destra, che l'Heydemann (*Arch. Zeit.* 1868, p. 109) dice interamente distrutto, sono ancora percettibili gli occhi, la parte anteriore delle guance, la spalla destra, e un piccolo tratto inferiore, corrispondente al fianco destro. Dei tre uomini e del cavallo a sinistra descritti dall'Heydemann (ibid.) si scorgono ora a stento il contorno e le gambe di una figura vicino alla colonna, dietro a lui due altre gambe, e le zampe anteriori di due quadrupedi di forma snella [1]. Da ultimo, osservando attentamente l'intonaco, sembra che tutta la parete fosse stata dipinta prima in rosso, e che poi sul rosso fossero colorite le figure. Il fatto è che nella parte sinistra, dove le figure sono svanite, appare il rosso comune a tutto il fondo.

8. Fanciulli che si preparano ad una processione. (Tav. XLIX: m. 1 × 0.50).

Screpolature serpeggianti sono diffuse dappertutto in questo affresco più ancora che nel precedente: anche qui le singole figure appaiono dipinte sopra un fondo comune a tinta rossa. Gli scrostamenti maggiori restaurati sono nell'orlo inferiore e nell'angolo sinistro in alto: altri di essi rimasero scoperti, come p. es. presso l'orlo destro del vessillo, sopra la spalla destra e a sinistra del collo del secondo putto (contando da destra a sinistra), sopra la nuca del terzo, tra le facce del quarto e del quinto. Il disegno appare essenzialmente rispettato, non così i colori che sembrano generalmente alterati da ritocchi, sui quali fu steso poi abbondantemente a pennellate qualche fissativo. Dove i ritocchi sono più arditi ed evidenti è negli abiti di quasi tutte le figure. Così è nel secondo putto, i cui abiti non dovevano differire per forma da quelli del primo (doppia tunica e clamide), e il restauratore ha immaginato non so qual drappo che discende obliquamente, da sinistra a destra, dall'orlo inferiore del seno della tunica. Sono poi giunte arbitrarie, così in questa come nelle altre figure, quegli ornati a lineette ondulate e a palloncini di colori vivaci (giallo, rosso, verde, violetto) che girano lungo l'orlo delle tuniche, delle dalmatiche e delle penule in basso, sulle maniche e intorno al collo. Le figure più danneggiate, ma almeno più rispettate, sono quelle che tirano il carro, le quali apparivano in corta tunica di color verde all'Heydemann (l. c. p. 108): delle tuniche non si nota ora che una leggiera sfumatura, e invece di tuniche pare che i due portino calzoni.

9. Figura di *Mars Propugnator*. (Tav. L: m. 0.59 × 0.24).

L'affresco presenta molte screpolature pel lungo e per traverso, ma le tinte e il disegno sono assai ben conservati (Vedi *Appendice* n. 11).

10. Testa virile trovata nel 1802. (Tav. LI: m. 0.41 × 0.33).

L'intonaco, staccato e fissato sopra lavagna, è rifatto nell'angolo inferiore di destra che probabilmente era caduto, ma non vi è applicata alcuna tinta: lo stesso dicasi dello scrostamento presso l'angolo interno dell'occhio destro rimasto senza restauro. I colori della figura sono alquanto svaniti e si confondono leggermente con quelli del fondo; ma non vi appare neppur traccia di restauro o di ritocco.

Cap. III. - Descrizione, significato, età e valore delle pitture scoperte nel 1865.

§ 7. Pitture del primo sepolcro: Orfeo ed Euridice agl'Inferi. — § 8. Pitture del secondo: Ratto di Proserpina; Saturno e Rea. — § 9. Pitture del terzo: Banchetto funebre, nave con barcaiuoli e facchini.

§ 7. Orfeo ed Euridice agl'Inferi. (Tav. XLIII).

L'affresco, dipinto sopra una parete di color rosso, era incorniciato da due strisce rettangolari, l'interna nera, l'esterna bianca ornata da una spezzata a zig-zag di color nero; il fondo della scena è di color azzurro carico, il suolo brunastro. La luce viene da sinistra, e tutte le figure che compongono la scena sono rivolte a sinistra, dove, nell'angolo estremo, appaiono tre scalini ed una porta ad arco, coi due battenti aperti verso l'interno. Davanti alla porta, ritto sulle quattro zampe, vedesi un cane di color bruno con tre teste e con lunga coda che tocca il suolo: dopo il cane una figura di giovine imberbe, seduto sopra uno scoglio, con un corto chitone verde chiaro, che appoggia la mano sinistra sullo scoglio e colla destra sembra tenere un bastone o pedo [2]: sopra il suo capo si legge, in lettere alquanto svanite il nome IANITOR [3].

Circa due passi più dietro appare una figura virile in atto di camminare a sinistra, colle braccia ripiegate sul davanti, come se dovesse reggere qualche cosa. Veste una penula di color bigio all'esterno e internamente gialla; egualmente gialle sono le *anassiridi*, e di color verde scuro le scarpe: sopra il capo è scritto il nome ORPHEVS. Egli volge la faccia a destra fissando una donna che lo segue a breve distanza e che alza in segno di dolorosa meraviglia le braccia e le mani aperte.

La donna porta un lungo chitone di color bruno senza maniche, a cui è sovrapposto nel mezzo, dal collo ai piedi, una striscia bianca,

[1] Non è possibile precisare di più la specie dei quadrupedi: le zampe rimaste sembrano troppo corte e troppo sottili per cavalli, troppo alte per capre e per pecore. Cf. Dieterich, p. 32.

[2] Benndorf-Schöne (p. 401) e Altmann (p. 228) vedono in questo oggetto una cordicella alla quale lo *ianitor* tiene legato il cane; ma parmi che una cordicella non potrebbe esser disegnata con un tratto rettilineo netto, e in ogni modo essa sarebbe legata ad una delle zampe posteriori o alla coda del cane, esempio strano e nuovo - credo - fra le rappresentazioni di Cerbero conservate nell'antichità, nelle quali, quando la fiera non è sciolta, appare legata con guinzaglio al collo: vedi p. es. Ercole e Cerbero riprodotti nel Roscher II, 1, p. 1125-1126.

[3] Le iscrizioni di questo dipinto sono pubblicate anche nel C I L. XIV, n. 2027; ma erroneamente il Dessau, seguendo la trascrizione data da Benndorf-Schöne nel loro catalogo, scrive EVRIDICE: nell'affresco, ed anche nella riproduzione della tav. XXVIII dei *Monum. dell'Instit.* vol. VIII, sta chiaramente EYRYDICE.

clavo, e tiene avvolto alla cintura una specie di mantello turchino, un lembo del quale le pende dal braccio sinistro. Accanto al viso della donna, a sinistra, è scritto il nome EYRYDICE.

Dietro la donna sta seduto sopra un piccolo tumulo, colle gambe incrocicchiate, un uomo col busto avvolto in un corto mantello violaceo, da cui escono tutta la spalla e il braccio sinistro: tiene le mani sul ginocchio destro, applicate a qualche lavoro, che egli segue attentamente coll'occhio e col volto alquanto inclinato. Un animale dal pelo nerastro, dal muso lungo, dal capo e dalle orecchie abbassate che rassomiglia ad un asinello, gli sta dietro e va abboccando una striscia a piccole foglie rettangolari che sembra uscire dalle sue mani. Fra quest'ultima figura e la donna sullo sfondo del quadro, appaiono in distanza due altre figure sedute, entrambe assai svanite. Di quella a destra, che siede più alta, mancano le spalle e la testa, e si vedono solo il manto violaceo e forse l'avambraccio destro sul quale era appoggiato il capo in atto di osservazione: quella a sinistra regge colla sinistra lo scettro, e, protendendo leggermente la destra, come ad indicare la scena che si svolge dinanzi, volta la faccia verso la compagna. Con lettere molto evanide accanto al gruppo, a sinistra, è scritto il nome PLVTON.

La composizione e i nomi che accompagnano la principali figure non lasciano alcun dubbio intorno al significato della scena: essa rappresenta il ritorno di Orfeo dagl'Inferi, quando egli si volge indietro a guardare la sposa, e questa gli è di bel nuovo rapita; soggetto più volte e in vario modo riprodotto nell'arte antica. Orfeo ed Euridice formano infatti la parte centrale della rappresentazione. Orfeo, mentre va tasteggiando la lira, ora non più visibile, ma chiaramente indicata dalla posizione delle mani (*Ann. Inst.* 1866, p. 303), movendo il passo verso l'uscita, si volge un istante a contemplare il volto dell'amata; e questa, che silenziosa lo seguiva, s'arresta atterrita e solleva le braccia in atto di dolore. Ricordiamo il passo virgiliano delle Georgiche (IV, 485-498) da cui si direbbe inspirata la composizione della pittura.

> Iamque pedem referens casus evaserat omnis,
> redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
> pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
> cum subita incautum dementia cepit amantem,
> ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes:
> restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
> immemor heu victusque animi respexit. Ibi omnis
> effusus labor atque immitis rupta tyranni
> foedera terque fragor stagnis auditus Averni.
> Illa « quis et me « inquit, « miseram et te perdidit, Orpheu,
> quis tantus furor? En iterum crudelia retro
> fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
> Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte,
> invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas ».

La pittura non dice, ma lascia intendere lo strazio doloroso delle due anime: i loro sguardi si sono incontrati, e subito si compie la legge fatale imposta da Proserpina: Euridice si arresta e sente di nuovo in sè la forza d'Averno che la trascina: *Feror ingenti circumdata nocte!* Le altre figure dell'affresco compiono il quadro e servono ad illustrare meglio il luogo e i personaggi della scena.

Le due figure sedute sono Plutone e Proserpina, le divinità che reggono l'oltretomba, che hanno imposto ad Orfeo la nota legge, e vegliano ora perchè sia rispettata. Nella prima figura a destra e nell'animale che la segue è rappresentata la favola di Ocno, che altre volte s'incontra nella figurazione degl'Inferi [1]. Egli è l'uomo che s'affatica senza posa col lavoro per arricchire, e non bada alle prodigalità della moglie che tutto gli consuma; e però nell'altra vita è condannato ad intrecciare una corda di giunchi, che un'asina gli va a mano a mano divorando. A sinistra è rappresentata la porta degl'Inferi colle imposte spalancate

> . . . . . facilis descensus Averno,
> noctes atque dies patet atri ianua Ditis,
> (Verg. *Aen.* VI. 126-127).

e dinanzi ad essa Cerbero *triceps* e il *ianitor*, a significare che la coppia infelice era prossima all'uscita, quindi al termine della prova, quando l'atto inconsulto di Orfeo distrugge l'effetto del canto e delle preghiere. Affatto singolare è la figura del *ianitor* ben distinta da quella di Cerbero [2].

Il sepolcro da cui questa pittura fu tolta, per il genere della costruzione e per le iscrizioni che vi furono trovate, viene attribuito al primo secolo dell'impero [3]. Osservando l'intonaco, C. L. Visconti (*Ann. Inst.* 1866, p. 295) opinò che la pittura non fosse contemporanea alla fabbrica; ma il fatto che essa venne in parte ricoperta dai cassettoni prova che, se non contemporanea, dovette essere di poco posteriore. A sostegno di tale attribuzione viene anche la considerazione del valore intrinseco della pittura. L'azione del tempo le ha tolto ogni vivacità ed ogni freschezza di colorito, ma bastano la cura e l'esattezza del disegno a dimostrar l'opera di un artista esperto. Anche la composizione della scena, fatta di figure staccate e quasi tutte sullo stesso piano, induce a credere che il pittore si sia ispirato ad un esemplare antico di qualche bassorilievo di sarcofago greco; quando cioè erano ancor vive le migliori tradizioni dell'arte. Di carattere affatto romano invece è il realismo delle movenze. Si osservino le due figure di Orfeo e di Euridice: esse rappresentano efficacemente l'affissarsi bramoso dell'uno e la meraviglia mista di terrore dell'altra, ma nulla ne traspare che dinoti la natura eroica dei personaggi. Le tradizioni artistiche e mitologiche hanno suggerita la rappresentazione: lo studio di ritrarre dal vero figure e sentimenti umani ne hanno guidato l'esecuzione, dandole un'impronta di verità che nessuno s'aspetterebbe di trovare nel regno misterioso delle ombre e coi personaggi mitologici che vi figurano.

§ 8. Ratto di Proserpina. (Tav. XLIV, *a*).

Lo sfondo del quadro di color brunastro dovette rappresentare un paesaggio campestre, del quale non si scorgono ora che leggiere sfumature verdi, e dietro le due figure della scena un cancello a sbarre incrocicchiate, a sinistra di Proserpina una casetta a due spioventi e un albero d'alto fusto. Tutta la scena illuminata da sinistra a destra, consta di due figure. Una giovine donna che fuggendo è caduta sui ginocchi, e volge spaurita la faccia a sinistra, tentando colla mano di respingere l'uomo che l'insegue e sta per afferrarla; essa ha i capelli biondi e veste un chitone bianco fatto a rete a larghe maglie che lasciano interamente trasparire le forme, e un mantello violaceo che le avvolge dai fianchi in giù la persona, e, trattenuto colla mano destra alzata, le svolazza ad arco dietro il capo e la spalla sinistra. L'inseguitore, una vigorosa figura d'uomo con lunghi capelli e barba biondi, nudo le gambe e il busto dalla cintola in su, col mantello violaceo avvolto intorno ai fianchi e che gli risale dietro la schiena gonfiato dal vento, si protende a sinistra appoggiandosi tutto sulla gamba destra e stende la mano destra al mantello della donna. Nell'angolo estremo di sinistra si vedono

[1] Vedi Pausania, X, 29, 2; cf. Rossbach in *Rhein. Mus.* 1893 (*Dämonen der Unterwelt*), p. 596 sgg., e in generale sulla favola e sulle rappresentazioni di Ocno, Roscher, III, 1, p. 821 e sgg.

[2] Cf. Benndorf-Schöne, p. 401; Roscher, II, 1, p. 1119 e Rossbach, l. c. p. 593 sg.

[3] *Ann. Inst.* 1866, p. 295; e così Benndorf-Schöne, Helbig ecc.

due grossi frutti a foggia di melagrani. C. L. Visconti (*Ann. Inst.* 1866, p. 312) parla di un melagranato e di un papavero, intendendo forse per melagranato quello a forma quasi sferica rivolto all'insù, e per papavero l'altro oblungo e posto di traverso; ma che si tratti di due frutti, appartenenti ad un'unica pianta, mi par dimostrato dal fatto che essi staccansi da un solo gambo.

L'atteggiamento delle due figure ci avverte che siamo dinanzi alla scena di un ratto, e i due melagrani nell'angolo sinistro fanno riconoscere in esso il ratto più celebre dell'antichità, quello di Proserpina, che, come simbolo del passaggio da questa ad un'altra vita d'oltretomba, e di una futura riunione del defunto coi cari superstiti, è spesso rappresentato sui sarcofagi e ritorna opportunamente dipinto in una camera sepolcrale [1]. Il momento scelto dal pittore è quello propriamente detto dell'ἁρπαγή. Plutone a cui

> . . . . . . sublime caput maestissima nubes
> asperat et dirae riget inclementia formae,
> (Claudian. *De raptu Pros.* I, 81-82).

trova la donzella sola in mezzo alla campagna, l'afferra di sorpresa e la rapisce:... *videt et visam... velociter aufert* (Ovid. *Fasti*, IV, 444).

SATURNO E REA (Tav. XLV, *a*).

Sul fondo della scena indistinto, di color biancastro, con un lungo sedile a forma di banco di color cilestrino, rialzato da un basamento di tinta bruna, si vedono cinque figure che prendono luce da sinistra: due virili, due femminili ed un fanciullo. La prima a destra è una donna seduta, con mantello giallastro che le scende dal capo sugli omeri ed è aperto sul davanti, senza che per questo si possa distinguere l'abito che riveste internamente la persona. Il braccio destro è coperto dal manto, il sinistro sporge avanti informe. Accanto a lei, egualmente seduta, si vede la figura di un uomo dal mento e dalla barba sporgente. Anch'egli porta un mantello giallastro tirato sul capo, e lascia vedere al disotto un'altra veste di color violaceo sporco, e il braccio destro come avvolto in una maglia molto aderente di color turchino. Egli si piega innanzi e pone la destra sul capo di un fanciullo ignudo, mentre colla sinistra ne trattiene un braccio, e gli preme il femore destro piegato, col piede destro. Una terza figura più indietro, simile alla precedente, pare alzata e china sul davanti, colla destra levata e la sinistra alquanto meno protesa, forse con *pedo*, in atteggiamento di stupore. Anch'essa ha mento e barba sporgente, una copertura del capo giallastra, che sembra distinta dal mantello brunastro e la manica del braccio destro verde. A sinistra, in atto di affrettarsi, vedesi una donna con chitone manicato violetto, cintura gialla, e panno color rosa che dal capo le scende sulle spalle e con un lembo si allunga davanti sul petto: essa tende innanzi le braccia sporgendo, a quanto pare, un oggetto di forma rettangolare giallastro.

Non è ben chiaro il significato di questa pittura. C. L. Visconti, che pel primo la pubblicò (*Ann. Inst.* p. 312-319), vi ravvisa la scena di Crono che sta per divorare uno dei suoi figli. Crono è la figura più marcata che tiene afferrato pel capo e pel braccio il fanciullo; Rea, la donna che gli porge la pietra, colla quale tenta ingannare la voracità del marito; Urano, il vecchio semialzato che gli siede alla destra; Gea, la donna che gli siede alla sinistra. Benndorf e Schöne (p. 401) non accettano questa spiegazione e pensano ad un motivo diverso, ma non propongono alcuna determinata interpretazione, osservando soltanto che il fanciullo sembra cercar protezione presso l'uomo seduto. H. Heydemann, riprende la loro idea [2], e trova rappresentata in questa pittura una scena tragica, traendone argomento dalla maschera applicata, a suo modo di vedere, alle due figure virili sedute, e dall'*onkos* che egli scorge in quella di mezzo. Questa ipotesi è accolta e illustrata meglio dall'Helbig (*Führer*, I, p. 482, n. 724), il quale ravvisa l'*onkos* anche nella donna che s'affretta a sinistra, e spiega vagamente il soggetto rappresentato come scena di riconoscimento d'un fanciullo ispirata da qualche tragedia, riconoscimento provocato dal racconto della donna che si avanza da sinistra e porge colle mani un oggetto che deve dimostrare la veracità di ciò che essa viene narrando. Ma tale spiegazione non è seguita da M. Mayer (Roscher, II, 1, p. 1570 e sg.) il quale preferisce ritornare all'interpretazione primitiva. Il motivo dell'*onkos* mostrato da due sole delle figure, mentre mancano a tutte i coturni, non pare argomento sufficiente per contrassegnare una scena tragica. D'altra parte il fatto che tutti i personaggi sono scalzi e che la pittura trovata nella medesima tomba [3] – quella del ratto di Proserpina – è di soggetto mitologico con divinità infere, conforta l'ipotesi che qui pure si abbia rappresentato non un dramma famigliare, ma una scena mitologica, della quale Saturno potrebbe essere l'attore principale. Anche l'espressione del volto e l'atteggiamento della figura seduta di mezzo, che calca col piede il femore piegato del fanciullo, più che ad una scena drammatica di tenerezza paterna, fa pensare ad un'azione di somma ferocia, a quella d'una belva affamata che afferra la sua vittima, la quale tenta indarno di sfuggirgli, e ognuno sa che tali azioni non erano mai rappresentate sul teatro antico. L'acconciatura del capo coi fitti capelli rialzati sulla fronte e sopra di essi un velo giallo che discende dalle tempie e dalla nuca sulle spalle, corrisponde esattamente alla figura attribuita dagli artisti romani a Saturno [4] e descritta anche dal mitografo vaticano [5]. La donna che si avanza da sinistra potrebbe essere la nutrice, e l'oggetto giallastro, che essa porge, la pietra avvolta in un drappo per simulare un neonato. La sproporzione di dimensioni fra questo oggetto e il fanciullo vero, e l'inverosimiglianza che nasce dalla simultaneità con cui si presentano due momenti diversi, possono ascriversi a goffaggine del pittore; e il fanciullo, che già sta afferrato nelle mani del dio, può essere un'aggiunta superflua fatta soltanto allo scopo di esprimere più efficacemente la bestiale voracità del padre [6]. La figura semialzata a destra di Saturno sarebbe Urano che osserva inorridito l'atto del figliuolo, o forse una personificazione di luogo, alla quale meglio converrebbe il *pedo:* la donna seduta a sinistra Rea, che, dissimulando, attende l'esito dello stratagemma. Tale è l'interpretazione sostenuta da M. Mayer, col quale parmi di poter ragionevolmente convenire in tutto, fuorchè per la figura semialzata a destra di Saturno, nella quale preferirei vedere il vecchio Urano, e per una reale rassomiglianza nel volto tra lui e il figlio, e perchè, come divinità locale, dovrebbe, secondo l'uso più comune, mostrarsi ben distinto dalla scena e quasi

---

[1] Vedi R. FÖRSTER, *Raub und Rückkehr d. Persephone*, pp. 223-225 e ROSCHER II, 1, p. 1376 e sg.

[2] *Berichte üb. d. Verhandlungen d. Kön Sächs.* ecc. 1878, 2, p. 124.

[3] Anzi la relazione di C. L. VISCONTI c'insegna che le due pitture trovavansi di seguito sulla stessa parete, e non erano distinte fra loro altro che da « alquanto di spazio, che imita nel basso una fiorita campagna ». Vedi *Ann. Inst.* 1866, p. 312.

[4] Vedi le figure di *Kronos* riprodotte nell'articolo citato del ROSCHER, II, 1, pp. 1558-1567.

[5] « Caput glauco amictu coopertum »: *Mythographus tertius*, 63 in MAI, *Classici auctores*, III, p. 162.

[6] A meno che non fosse qui rappresentata un momento diverso da quello comunemente inteso, e nel quale si vedesse il fanciullo già caduto in potere del padre, e la nutrice, che, troppo tardi accorsa, nell'ansia angosciosa che la travaglia, spera non ostante di poter ancora impedire colla sua presenza e colle sue preghiere l'esecuzione del misfatto: l'oggetto giallastro, in cui è difficile riconoscere una pietra, potrebbe essere uno dei panni in cui era avvolto il fanciullo.

di spettatore indifferente: il *pedo* poi non avrebbe altro scopo che di rappresentare più efficacemente la vecchiaia [1].

Tav. XLV, *b*. (Cf. fig. 2, p. 64).

Il piccolo quadro, che è un frammento staccato a destra del precedente, ha come questo lo sfondo biancastro: sul davanti è raffigurato un prato con filamenti di erbe, e in esso due grosse mele o zucche giallastre, sulla maggiore delle quali un uccello dalle piume di color bruno sul dorso e bianco-giallastro sul petto, che assomiglia alla quaglia, è in atto di bezzicare. Esso non va separato dai due melagrani che accompagnano il ratto di Proserpina, coi quali formava il paesaggio che separava le due pitture e che, prolungato a destra, serviva di sfondo alla scena del ratto. Uccelli e frutti di vario genere, come nelle pitture pompeiane, incontransi spesso anche in quelle sepolcrali, pagane e cristiane, per ornamento dei piccoli spazî che non erano assegnati ad alcuna speciale composizione: allo stesso modo nel nostro sepolcro quest'uccello colle mele o zucche e coi due melagrani [2].

Mentre le pareti laterali e la volta di questo secondo sepolcro erano ornate di stucchi, le tre pitture descritte decoravano la parete dirimpetto all'entrata e sono rettamente giudicate inferiori di età e di pregio a quella di Orfeo e di Euridice [3]. Pure una certa abilità di composizione ed efficacia di espressione negli atteggiamenti delle figure dimostrano che l'invenzione non era senza pregio. I difetti più gravi sono nella tecnica e nell'esecuzione. Ognuno rileva ad es. la sproporzione delle membra fra loro nella figura di Proserpina, e di essa rispetto a Plutone, al quale, se fosse immaginata ritta, sovrasterebbe d'un tratto; mentre invece è giusto riconoscere che l'inclinazione dei due corpi e il volgere delle teste sono rappresentati con verità ed efficacia espressiva non comuni.

Così dicasi della scena di Saturno. Quasi incomprensibile e goffa è la posizione delle braccia di Rea, eccessivamente forzata la posizione del fanciullo, indefinito l'oggetto presentato dalla nutrice, ma è certo che il contrasto dei vari affetti e delle movenze che li accompagnano tra la calma apparente di Rea e l'orrore del supposto Urano, tra l'ansia affrettata della nutrice e la truce immobilità di Saturno, risulta quale soltanto un artista di valore poteva immaginarlo.

§ 9. Banchetto. Tav. XLIV, *b*. (Cf. fig. 3, p. 65).

Le figure dipinte su fondo bianco sono disposte ad arco intorno ad una fascia di color brunastro, di fattura moderna, che dovrebbe rappresentare la tavola, e sono cinque, virili, sbarbate, vestite tutte di tunica bianca con riflessi turchini: al di sopra del loro capo, si vedono scritti i nomi: ...MVS, FELIX, FOEBVS, RESTVTVS, FORTVNATVS [4]. Quello di mezzo *Foebus*, alza la destra colla mano distesa: il suo compagno *Restutus* mostra col braccio levato il bicchiere capovolto: il vicino *Fortunatus* invece lo tiene ritto; così a sinistra *Felix* e l'ultimo ...*mus*, che attualmente mostra soltanto un pezzo del braccio sinistro (cf. fig. 3 p. 65).

Nave con barcaiuoli e facchini. Tav. XLVI. (Cf. fig. 4, pag. 65).

Sopra il fondo biancastro si vede di fianco una nave di tinta giallo-bruna alquanto più chiara nella parte media e nell'interna, colla prora a coda di pesce, coll'acrostolio posteriore simile all'anteriore, ma alquanto più curvato innanzi, e con una macchia circolare celeste rappresentante probabilmente uno degli occhi, che di solito invece ornano la prora [5]. Due lunghi remi appoggiati ai fianchi posteriori che servono da timone e dovevano essere governati mediante un manubrio *(clavus)* fissato verticalmente all'estremità dei loro manichi; una specie di cabina a poppa, e un palo piantato presso la prora, che sembra un albero, compiono l'arredamento della nave. Il suo nome è scritto a sinistra dell'acrostolio posteriore: ISIS GIMINIANA. Sulla nave vedonsi cinque figure virili rozzamente disegnate e dipinte. La prima, a sinistra, FARNACES MAGISTER, che sta ritta sulla cabina, veste una tunica nerastra e regge con un braccio il manubrio d'uno dei timoni, è, come dice il suo nome, il pilota [6]; la seconda con una penula egualmente nerastra fornita di cappuccio (*cucullata*), tiene nella sinistra un ramoscello e guarda a destra verso due altre figure vestite di tunica bianca, l'una delle quali è in atto di vuotare un sacco di granaglie a chicchi gialli e neri che si vedono cadere in un largo recipiente a forma esso pure di sacco, di color nero ed ormai quasi ripieno, mentre l'altra, con una mano alla bocca del sacco che si scarica e coll'altra a quello che si riempie, sembra badare che la merce non vada dispersa: al di sopra di questa figura, che sarebbe la terza, è scritto il nome ABASCANTVS; sul sacco che si va vuotando, RES. La quinta figura, con tunica bianca e colla destra alzata, appar seduta presso la prora accanto ad un sacco posato sul quale è scritto FEC... [7], e che credo si debba integrare con FECE piuttosto che con FECI [8]. Vicino a lui, alla sponda della nave è appoggiata una lunga tavola che serve di ponte, e su di essa infatti vedonsi salire due altre figure brunastre che portano un sacco ciascuna sulle spalle.

Le due pitture testè descritte non vanno, per l'interpretazione, fra loro separate. Il fatto che appartengono allo stesso sepolcro, che identica è la loro tecnica, identico il modo con cui sono apposte le iscrizioni, e che i nomi in esse contenuti appaiono proprî di liberti o o di schiavi [9], dimostra che qui fu la sepoltura di qualche corporazione o collegio, umile per la condizione degl'inscritti, ma fiorente per la professione esercitata, e che le scene rappresentate si riferiscono alla vita e alle consuetudini collegiali loro proprie.

Fra le corporazioni di speciale importanza per Ostia, e più

---

[1] Altmann (p. 228) mantiene l'interpretazione dell'Heydemann e dell'Helbig, ma le ragioni che egli adduce: « der durchaus theatralische Eindruck der Figuren, die dramatische Spannung », non mi sembrano tali da eliminare quelle esposte dal Mayer.

[2] Vedi p. es. le pitture dei sepolcri scoperti nel 1840 presso la porta Latina in *Atti della P. Acc. di Archeol.* tom. XI: nella tav. 12, pilastro *A*, in basso, un ramoscello con due melagrani accanto a due tortorelle; e nel pilastro *B* in alto un pavone che posa sopra una mela. Così nelle pitture di unò dei colombari di Villa Pamphili: vedi O. Jahn, *Die Wandgemälde d. Columbariums in der Villa Pamphili,* p. 277 e tav. V; E. Samter, *Röm. Mitt.* 1893, p. 118, 120, 121 ecc., e non di rado in quelle cristiane delle catacombe: Wilpert, *Maler. d. Katak.* p. 24 e sg.

[3] Vedi *Ann. Inst.* 1866, p. 309; Benndorf-Schöne p. 400; Helbig, *Führer,* I, p. 482; e da ultimo Altmann, p. 224 e sg.

[4] Le iscrizioni di questa e della pittura seguente sono pubblicate anche nel C I L. XIV, n. 2028-2029.

[5] La nostra nave assomiglia nella forma generale del fianco e degli acrostolî alla nave dipinta sopra un vaso ceretano (*Mon. Inst.* IX, tav. 4).

[6] Potrebbesi anche supporre che l'aggiunto *magister* indichi la carica che Farnace aveva nel collegio a cui appartenne il sepolcro, donde furono tolte queste pitture: tuttavia il trovarsi egli sulla nave col manubrio del timone ci fa ritenere più probabile l'ipotesi esposta nel testo.

[7] La forma dell'ultima lettera non è compiuta (vedi tav. XLVI), e sembrerebbe a tutta prima un F. Vedonsi infatti, oltre l'asta verticale, due tratti trasversali, l'uno inferiormente ben chiaro, e l'altro superiormente quasi appena accennato.

[8] Forme di perfetto, terza persona singolare in *-e* anzichè in *-it* non sono nuove nell'epigrafia latina, come *fece* in una patera calena del Museo Nazionale di Napoli (*Not. Scavi*, 1885, p. 82), *pose* in un'iscrizione di Perugia (C I L. XI, 2000): cf. l'umbro *dede* ecc. Vedi E. Lattes, *Iscriz. Paleol.* p. 29 e nota 54. - Altri potrebbe tuttavia pensare che FECE sia una grafia errata per FAECES, quasi scorie, riferendo la voce al contenuto del sacco.

[9] Risultano di un elemento solo che non è il gentilizio, ma il cognome, e tre di essi (*Phoebus, Pharnaces, Abascantus*) sono d'origine greca. Vedi Nogara, *il nome personale nella Lombardia*, p. 21, 74, 81 e sg. Basta poi scorrere gl'indici del C I L. p. es. del vol. XIV, per vedere quanto fossero comuni fra i liberti anche cognomi come *Felix*, *Fortunatus*, *Restitutus*.

ancora per Roma, sono quelle che provvedevano al trasporto dei grani ad Ostia e da Ostia a Roma, e tra queste le corporazioni dei *saccarii* e dei *codicarii navicularii;* le quali meglio d'ogni altra possono convenire alle nostre pitture [1]. I primi, *saccarii* o facchini, portavano nei sacchi le derrate provenienti dal mare nei granai del porto, oppure dai granai sulle navi fluviali; i secondi, *codicarii* o barcaiuoli conducevano sul Tevere con navi minori, *codicariae* [2], tirate da buoi, le derrate a Roma [3]: *saccarii* e *codicarii* sono nel nostro caso insieme rappresentati, e tanto agli uni quanto agli altri potrebbe attribuirsi il sepolcro: ma, osservando che nella pittura della nave le figure accompagnate dal nome non sono quelle dei *saccarii*, crederei trattarsi qui veramente di un *corpus codicariorum* [4], che in un'iscrizione di Ostia ha il titolo di *splendidissimum* (C I L. XIV, 4144).

L'uno degli affreschi mostra la nave *codicaria* ferma alla spiaggia di Ostia che si va caricando della merce. Il nome della nave è ISIS GIMINIANA. *Isis* è divinità d'origine egizia, che, come protettrice del mare – *pelagia* – (Roscher II, 1, p. 474 e sg.), ebbe largo culto in Ostia e quindi figura opportunamente come *παράσημον* della nave (Roscher, ibid. p. 409): *Giminiana* è il nome proprio, derivato probabilmente da quello del padrone *Geminius*, che serve a distinguerla dalle altre navi recanti lo stesso titolo di Iside. *Farnaces*, il pilota, sta ritto al timone; un altro, il padrone della nave, in atto d'attenzione tiene nella sinistra un vinco, forse di salice, col quale chiuderà la bocca del sacco che si sta riempiendo innanzi a lui [5]; il terzo, *Abascantus*, il misuratore *(mensor frumentarius?)*, assiste al versamento della merce *(res)*. Le altre quattro figure sono propriamente di facchini, o *saccarii:* il primo proseguendo verso destra sta vuotando il suo sacco, il secondo l'ha posato sulla nave e rimane seduto [6], il terzo e il quarto salgono sulla tavola reggendo ciascuno il proprio sulle spalle: ecco quindi brevemente rappresentato uno degli atti più comuni e insieme più caratteristici della vita dei *codicarii*, quello nel quale, fermi alla riva di Ostia, caricavano le merci depositate nei magazzini *(horrea)* e ne prendevano la consegna [7].

L'altro affresco, dipinto sulla parete di fondo, rappresenta invece un atto essenziale della vita religiosa delle corporazioni, il banchetto funebre che a determinate ricorrenze celebravasi ad onore dei compagni defunti [8], nel luogo stesso del comune sepolcro, e che ritorna più volte raffigurato nelle pitture sepolcrali [9]. Qui sono i *codicarii* (*... mus, Felix, Foebus, Restutus* e *Fortunatus*), che celebrano la memoria di alcuno dei loro colleghi; forse di *Farnaces* e di *Abascantus* dipinti sulla parete a sinistra nell'esercizio della loro professione. Essi vestono la tunica bianca, come usavasi nei banchetti funebri (Marquardt I, 377 e De Marchi I, 198), e sono in atto di fare col bicchiere solenni libazioni in onore dei loro compagni: uno solo, *Foebus*, non ha bicchiere, e leva la destra colle dita spiegate come per parlare; ed egli è probabilmente o il *magister* della corporazione, od uno qualunque dei soci, che, estratto a sorte, fa l'ufficio del *magister bibendi* (Marquardt I, 389).

Nulla di preciso può dirsi intorno all'età di queste pitture. La costruzione del sepolcro, come quella dei precedenti, si attribuisce al primo secolo (*Ann. Inst.* 1866, p. 293), ma esso pure fu posteriormente rimaneggiato; così che i dipinti delle pareti vennero coperti di bianco (vedi sopra p. 64), e le pitture tuttora conservate mostrano una grande rozzezza nel disegno e nell'esecuzione; ma non sarebbe logico per questo fatto solo attribuirle ad un'età di molto posteriore. C. L. Visconti (*Ann. Inst.* 1866, p. 322) opina che non si possano assegnare « ad età più recente della prima metà del secondo secolo imperiale » e crede « che del loro cattivo stile si debba accagionare, piuttosto la trascuratezza con cui furono condotte (massime trattandosi di figure minute) che non l'epoca bassa e la progredita decadenza dell'arte » [10]. Ricordando infatti che a sinistra della nave, all'entrata del sepolcro era dipinto un Mercurio di arte molto migliore (vedi sopra fig. 4), che in questo sepolcro vennero trovate soltanto urne cinerarie, che esso appartenne ad una corporazione di artigiani, e che queste raggiunsero il loro massimo svolgimento nel 2° e nel 3° secolo dell'impero, diventa legittima l'ipotesi che anche le pitture della nave e del banchetto appartengono al secondo, o al più tardi al terzo secolo. Ma, all'infuori d'ogni considerazione artistica, è certo che queste pitture, le quali ci mettono sott'occhio alcuni atti della vita e della religione dei collegi, sono meritevoli di studio e vanno collocati fra i monumenti più interessanti della pittura antica.

Cap. IV. – Pitture scoperte nel 1868 e nel 1802.

§ 10. Fanciulli in processione e fanciulli supplicanti. Tav. XLVII e XLVIII.

Il fondo del quadro è di una tinta uniforme di color rosso senza alcun indizio di paesaggio particolare, e le figure ivi rappresentate stanno sopra un piano grigiastro che potrebbe indicare una piazza o una pubblica via. La scena si compone di due gruppi distinti.

Il gruppo di destra consta di cinque figure di fanciulli: di un sesto sull'estremo lembo del quadro, che volgeva a sinistra, sono riconoscibili, come si è detto sopra (p. 68), soltanto un tratto della fronte, gli occhi, il naso, la spalla destra e un tratto del contorno

[1] Vedi Waltzing, vol. II, p. 39 e sgg.

[2] Si citano a proposito di queste navi e del loro ufficio i passi di Seneca, *de brevitate vitae* 13, 4: *naves nunc quoque, quae ex antiqua consuetudine commeatu [per Tiberim] subvehunt codicariae vocantur;* e di Varrone, *de vita Pop. Romani* presso Nonio, ed. Gerlach e Roth. p. 366.

[3] Vedi Pauly-Wissowa, IV, 1, p. 173 e il passo ivi citato di Procopio, *de bello gotico*, I, 26, da cui risulta che le navi da trasporto da Porto a Roma non usavano nè remi nè vele, ma erano tirate da buoi: *ἱστιοις μὲν ἢ κώπαις ἥκιστα χρώμενοι . . . βρόχους δὲ ἀπὸ τῶν βάρεων ἐς τῶν βοῶν τοὺς αὐχένας ἀρτήσαντες ἕλκουσιν αὐτάς*. Così la nostra nave non mostra remi nè vele di sorta.

[4] Mi allontano in questo dal Waltzing l. c.

[5] Così spiegherei l'uso del ramoscello, il quale per le sue foglie non puó paragonarsi ad alloro per qualche aspersione (cf. C. L. Visconti *Ann. Inst.* 1866 p. 324). L'uso di chiudere la bocca dei sacchi con ramoscelli attorti vige ancora in molti paesi del Lazio.

[6] In questa figura seduta l'Altmann (p. 229) vuole che il pittore abbia eternato sè e l'opera propria, e che il supposto *feci* significhi *pinxi*, « ho dipinto ». Cf. sopra p. 71, n. 8.

[7] Scene consimili riferentisi ad arti e mestieri trovansi altre volte rappresentate nei monumenti sepolcrali: vedi O. Jahn, *Über Darstellungen antiker Reliefs* ecc. (Leipzig, 1861); e di nuovo, riferendosi per lo più alle pitture murali: *Über Darstellungen des Handwerks u. Handelsverkehrs* ecc. (München, 1868); ma pitture che, per il soggetto, più si avvicinano alle nostre, si trovano nelle catacombe romane: vedi Wilpert pag. 530 e sgg. tav. 194 e 195 dove si scorgono barche, *codicarii* e *saccarii* che lavorano; e a p. 535 la tav. 173, 1, nella quale è rappresentata una nave con carico di anfore e con due *codicarii*, l'uno dei quali è intento al remo.

[8] Vedi A. De Marchi, *Culto privato*, II, p. 138 e sgg.: intorno alle cerimonie e al luogo nel quale solevansi celebrare, vedi anche De Rossi, *Roma sotterranea*, III, pag. 473, 500 e sgg., e Wilpert p. 509 e sgg.

[9] Vedi p. es. le pitture già citate dei sepolcri di Porta Latina in *Atti della Pont. Accad. di Arch.* tom. XI, tav. 14 A; e quelle di Villa Pamphili (O. Iahn, *Die Wandgemälde des Columbariums*, ecc. tav. VI, n. 17; E. Samter, *Röm. Mitt.*, 1893, p. 143); e per le pitture cimiteriali cristiane, Wilpert, tav. 7_4, 62_2, 65_3, 167, e fig. 49 nel testo a p. 508.

[10] Non posso tuttavia convenire col Visconti, quando (ibid. p. 323) sostiene che queste pitture sono artisticamente superiori a quelle del secondo sepolcro.

della persona sul fianco destro. Tutte le altre figure sono chiaramente distinte e ben conservate: hanno capelli biondo-castani, indossano penule di vario colore con maforte [1], e calzano scarpe a foggia di stivaletti. La prima (cominciando dalla destra) volge a sinistra, veste una penula color verde e un maforte color rossastro, con riflessi chiari sulle parti illuminate, tiene la destra levata con un bastoncino, terminante in alto in una corta traversa di legno a foggia di T quasi in atto di supremazia e di comando, e regge colla sinistra un' anforetta. La seconda volge a destra col piede destro sollevato sulla punta in atto d' incamminarsi; ha penula verde con riflessi chiari e maforte color verde sporco, tiene la mano destra levata con tre dita distese (pollice, indice, medio) e le altre ripiegate; la mano sinistra non si vede. La terza, colla persona a destra e la faccia a sinistra, ha penula e maforte giallognoli, regge colla mano destra un canestro di vimini intrecciati che sembra ripieno di piccoli frutti a forma di chicchi, probabilmente uva [2], e colla sinistra una lunga asta di legno terminante in alto con una larga traversa, sulla quale è fissato nel mezzo un busto senza traccia di vestimento, con testa sbarbata: all'estremità della traversa pendono due grappoli d'uva. La quarta figura, volta a destra, ha penula color violetto chiaro e regge colla destra [3] un canestro simile a quello già descritto. La quinta, volta pure a destra, ha penula color grigio-bianco con maforte giallastro, e regge colla destra un' asta simile a quella della terza, appoggiandola alla spalla sinistra in modo peró poco comprensibile: sul mezzo della traversa in alto è fissato un busto panneggiato con testa sbarbata, e dall'estremità dell'asta pende un grappolo.

Il secondo gruppo è costituito essenzialmente di quattro fanciulli simili ai precedenti, volti a sinistra, dinanzi ad una colonna sulla quale sta eretto il simulacro d'una dea; essi vestono penule e maforti color grigio-scuro e reggono ciascuno colla mano una torcia accesa. Le braccia tese e le torce sono quattro, ma l'artista non si è curato della verosimiglianza perfetta: per es. il secondo e il terzo braccio non possono essere propriamente quelli della seconda e della terza figura. Dinanzi ad essi innalzasi un piedistallo a forma di colonna cilindrica di color simile al porfido, sul quale posa una piccola statua con doppio chitone succinto e con *stephane* alla fronte, la quale tiene colla sinistra l'arco teso, mentre colla destra ripiegata sulla spalla pare in atto di estrarre dal turcasso una freccia. Ai due lati del piedistallo sono piantate nel terreno [4] due alte torcie accese, tenute insieme da una cordicella che passa poco più sopra il capo della statuetta. Più a sinistra vedonsi le tracce di due figure che trascinavano un quadrupede; ma l'affresco in questo punto è troppo guasto per poter precisare le mosse e l'abito delle figure, come pure la specie del quadrupede o dei quadrupedi condotti (vedi sopra p. 68).

La piccola statua eretta sul piedistallo, coll'arco teso, com'è il tipo noto dell'Artemis greca a foggia d'Amazzone [5], e le torce accese piantate nel terreno, vere *spicatae faces*, e quelle portate dai fanciulli (Daremberg-Saglio III, 2 pag. 1027 e sg.), mostrano che l'artista ha voluto raffigurare qualche cerimonia religiosa in onore di Diana, e il pensiero corre spontaneamente ai versi di Catullo e di Orazio [6] nei quali giovinetti e fanciulle innalzano voti e preghiere in onore di Diana e di Apollo, o sono esortati a farlo; allo stesso carme secolare per essi composto, alle processioni delle donne romane con fiaccole al tempio di Diana Aricina, menzionate da Properzio, Ovidio, Stazio [7], e al sacrificio descritto da Grazio nel Cinegetico [8]; ma quali siano le cerimonie compiute, da chi e in quali momenti raffigurate non è chiaramente espresso.

P. E. Visconti, nella sua prima lettera del 1° aprile 1868 (*Appen.* n. 7), dice di essa: « Rappresenta in figure perfettamente finite una sacra festa in onore di Diana. Nove fanciulli vestiti della pretesta recano i doni destinati alla dea, o recano le faci accese », e similmente in altra lettera del 5 maggio seguente (*Appen.* n. 9): « È l'argomento del dipinto una sacra festa in onore di Diana. Si compie questa allo splendore delle faci *(funalia)*, che illuminano il simulacro della dea, collocato sopra alta base, e delle altre che recano fra mani i fanciulli introdotti alla celebrazione del rito. Procedono essi con ordine in varie e lodevoli movenze sparse di gusti e grazia fanciullesche, quali il greco Pausia fece amare nell' arte, e portano a Diana i doni dell'Autunno; frutti nei canestri e grappoli sulli bastoni, che hanno all' uopo un legno traverso ». – Più tardi in una lettera del 9 giugno, scrivendo della pittura trovata con questa nella medesima camera, così si esprime (*Appen.* n. 10): « Io credo che egualmente all' altro già tolto dalla camera stessa del nobile edifizio al quale serviva d' ornamento, abbia ad essere riferito ai

---

[1] Maforte *(mafors, mavors)*, corto mantello che ricopriva il collo e le spalle, chiamo quel panno che si vede in queste figure sovrapposto alla penula a guisa di largo bavero, e che discende alquanto a punta sul petto e sul dorso: Vedi Daremberg Saglio, III, 2, p. 1494.

[2] È la ipotesi più probabile. Del resto attraverso i vimini intrecciati nulla si distingue nel canestro che parrebbe vuoto: i chicchi, che sembrano sporgere sopra, potrebbero prendersi benissimo per una ghirlanda di foglie che orna la bocca del canestro.

[3] Colla sola destra: se anche la sinistra sostenesse il canestro, se ne vedrebbe qualche cosa. Il suo modo di reggere il canestro con una sola mano è identico a quello del putto precedente. Cf. Dieterich, op. cit. p. 31.

[4] Non vedesi il piede della torcia di sinistra che doveva essere coperto dalle figure, ora svanite, che le stavano dinanzi.

[5] Vedi Daremberg-Saglio II, 1 p. 156 e sg.; Roscher I, 1, p. 602 e sgg. e p. 1010; Pauly-Wissowa II, 1, p. 1430 e sgg. Esemplari di statue simili a quelli della nostra pittura si possono vedere in Reinach, *Répertoire de la statuaire*, I, p. 302, n. 3, 303 n. 2, 305 n. 6; II, p. 314, n.° 8, 9, 10; III, p. 95 n. 1, 2 ecc.

[6] Catullo, *Carm.* XXXIV:

Dianae sumus in fide
puellae et pueri integri:
Dianam pueri integri
puellaeque canamus
. . . .
Tu cursu, dea, menstruo
metiens iter annum
rustica agricolae bonis
tecta frugibus exples.

Orazio, *Carm.* I, 21:

Dianam tenerae dicite virgines,
intonsum pueri dicite Cynthium...

[7] Properzio, II, 32, 8-10:

. . . . . *Tibi me credere turba vetat*
cum videt accensis devotam currere taedis
in nemus et Triviae lumina ferre deae.

Ovidio, *Fast.* III, 269-270:

Saepe potens voti, frontem redimita coronis,
femina lucentes portat ab urbe faces.

Stazio, *Silv.* III, 55-59:

Iamque dies aderat, profugis cum regibus aptum
fumat Aricinum Triviae nemus, et face multa
conscius Hippolyti splendet lacus; ipsa coronat
meritos Diana canes et spicula terget
et tutas sinit ire feras...

[8] Vv. 483-490:

Idcirco aëriis molimur compita lucis,
spicatasque faces, sacrum ad nemorale Dianae
sistimus . . . . . .
Tum cadus et viridi fumantia liba feretro
praeveniunt, teneraque extrudens cornua fronte
haedus et ad ramos etiamnum haerentia poma.

Giovenali Ostiensi. Si formarono ai tempi di Nerone alcuni sodalizî, che col nome di *Iuvenales*, presero in varie città la cura di alcune feste proprie dei patri riti ».

L'Heydemann, osservando che « le due pitture si corrispondono fra loro e sono parti spezzate di una più grande rappresentazione continuata a guisa di fregio, nella quale, a suo modo di vedere, erano ordinati diversi festeggiamenti religiosi », distingue nel nostro affresco due scene diverse: una preghiera con fiaccole accese dinanzi al simulacro di Diana, che gli ricorda la fiaccolata che facevasi ai 13 di agosto alla Diana Aricina, e una processione in onore di Bacco [1].

Un' ipotesi diversa fu proposta recentemente da A. Dieterich. Dopo aver detto che una processione con grappoli può benissimo convenire colla festa principale di Diana che celebravasi dai Romani agl'idi di agosto, e dopo aver ricordato che canestri con frutta erano portati in processione da fanciulli nelle *dafneforie*, processioni che offrono riscontri notevoli con usanze mantenute nella Grecia moderna e diffuse ancora nella Germania (dove in giorni speciali di primavera o d'estate « Sommertag » i ragazzi sogliono girare processionalmente per le strade con pali ornati di rami e di emblemi diversi, cantando apposite canzoni dinanzi alle case, per averne dai padroni qualche regalo), egli conclude: « Comunque sia, ciò in ogni caso è certo, si tratta di una processione di fanciulli nella festa dell'estate », *(am Sommertag)* « dei quali alcuni portano il palo della festa » *(den Sommertagsstecken)* « e cantano un inno...., gli altri invece fanno una fiaccolata in onore della dea, per il culto della quale tutta la processione è ordinata ». (*Sommertag*, p. 34 e sg.).

La spiegazione dell' Heydemann, che non approfondisce l'argomento, non offre motivo ad obbiezioni particolari. Soltanto la sua affermazione che le nostre pitture siano « parti spezzate di una più grande rappresentazione a guisa di fregio, nella quale erano ordinati diversi festeggiamenti religiosi », ci renderebbe incerti intorno al significato che si deve dare alle diverse scene. Ma dall'insieme delle sue osservazioni e dalle relazioni del Visconti si deduce evidentemente che egli non vide le pitture sul luogo in cui furono scoperte, e che la sua affermazione si fonda solamente sopra una congettura; e però, senza tener conto di essa, si può studiare ognuno degli affreschi come una pittura conservata essenzialmente in tutte le sue parti. Delle due rimanenti spiegazioni, non può ammettersi la prima di P. E. Visconti che rimanda alle feste celebrate dai « Giovenali Ostiensi », perchè nei putti dei nostri quadri, di età non superiore ai dieci o ai dodici anni al più, non è possibile ravvisare gli attori dei *Iuvenalia* [2], a cui partecipavano persone di condizione elevata di ogni età, e che avevano uno spiccato carattere teatrale-musicale; ma non riesce del tutto persuasiva nemmeno la seconda del Dieterich, perchè dei costumi da lui descritti, mentre sono numerosi gli esempî per la Germania, e non ne mancano per la Grecia anche moderna, essi vengono meno per l'Italia e specialmente per Roma antica. Nè mi sembra conforme al rigido formalismo che regolava tutte quante le manifestazioni politiche e religiose dei Romani, l'esistenza di festeggiamenti puerili d'estate e di primavera, d'indole popolare e lasciati all'arbitrio di chi li componeva.

Quello che appare indubitato si è, che nel primo gruppo a sinistra del quadro è rappresentato un atto religioso compiuto dinanzi ad un sacello di Diana in qualche *compitum* [3] o di città o di campagna [4]. Come nei sacrarî privati o domestici, in vece di ara, per le offerte e per i piccoli sacrificî potevano servire lo sporto della nicchia, in cui erano venerate le immagini sacre, od anche solo una mensola o un pezzo di mattone sporgente dal muro [5], così nel nostro caso poteva bastare allo scopo il piano superiore del piedistallo [6]. Nei quattro fanciulli colle torce tese innanzi potremo vedere la *rustica pubes* di Tibullo o la *pubes agrestis* di Virgilio [7] che agisce come parte principale ed unica del rito, per rispetto forse del principio *caste profanato* di Catone (*de agric.* 132); e nelle figure, ormai quasi scomparse a sinistra, due loro compagni [8], che dinanzi alla dea della produzione [9] traggono inghirlandato qualche capo del gregge o dell'armento, a quel modo che, come insegna Grazio nel Cinegetico, davanti alla stessa dea, detta in un'iscrizione (C I L., VI, 124) [*um*]*brarum ac nemorum incola ferarum domitrix*, durante il sacrificio lustrale i cacciatori conducevano i cani inghirlandati per implorare copioso il bottino e la rimozione da essi di ogni morbo [10].

Nel gruppo di destra appaiono sei [11] fanciulli già ordinati in fila l'uno dopo l'altro, di abito e di portamento eguali a quelli già descritti: i primi quattro volgono a destra e gli altri due, che sembrano i capi, a sinistra: di questi, quello che alza colla mano destra il bastoncino a foggia di T, pare dia un segnale di partenza; ed ecco infatti il putto che immediatamente lo segue, col piede destro alzato sulla punta, col braccio destro proteso, in atto di muoversi e fors'anche di cominciare un canto [12]; il suo compagno di sinistra

---

[1] Vedi *Arch. Zeit.* 1868, p. 109.

[2] *Iuvenalia* o *iuvenales* è il nome dato in origine ai giuochi ordinati da Nerone, e coloro che vi participavano non avevano un nome speciale, anche perchè potevano essere di qualsiasi età e condizione (SVETONIO, *Nero*, 11: *Iuvenalibus senes quoque consulares anusque matronas recepit ad lusum*). Sull'esempio poi di Roma, *iuvenalia* furono istituiti anche fuori della metropoli e nelle province, e sono i giuochi offerti dai *sodales* dei *collegia iuvenum*. Vedi WALTZING, I, p. 47 e sg. IV, p. 216-222; DAREMBERG-SAGLIO, III, 1, p. 782 e sgg.; e ROSTOWZEW che in modo nuovo e più ampio ha lumeggiato tutto il problema: *Röm. Bleitesserae*, III, e specialmente p. 72 e sgg.

[3] *Sacella* secondo la definizione di FESTO (ed. Thewrewk de Ponor, p. 465) diconsi i *loca diis sacrata sine tecto*, e la frase *sine tecto* si riferisce in senso stretto soltanto al posto occupato dai devoti; nella nostra pittura anche il simulacro della divinità trovasi allo scoperto. Vedi WISSOWA p. 400 e sg.; e circa l'uso di *sacella* nei *compita* per feste popolari od agresti, PAULY-WISSOWA, IV, 1, p. 792 e sgg.

[4] Non si può determinare il luogo per la mancanza di qualunque indizio speciale di paesaggio.

[5] A. DE MARCHI, *Culto privato*, I, p. 127.

[6] Esempî simili di sacelli costituiti soltanto dal simulacro della divinità eretta o seduta sopra un piedistallo, con scene di sacrificanti dinanzi ad essa, possono vedersi in O. JAHN, *Die Wandgemälde d. col. in der V. Pamfili*, tav. V, 14, e VII, 19, p. 279 e sgg. Vedi anche in *Récueil de peintures antiques* ecc. (Paris 1757) le scene di putti nei lati destro e sinistro della tav. XXIII.

[7] TIBULLO, I, 1, 23-24:

Agna cadet vobis, quam circum rustica pubes
clamet « io messes et bona vina date ».

VIRGILIO, *Georg.*, I, 343:

Cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret.

Naturalmente *pubes* non va presa qui in senso stretto letterale, perche in tal caso bisognerebbe escluderne i *pueri;* ma nel senso più largo della parte più giovane delle famiglie rurali.

[8] Queste figure mostrano un'altezza non superiore a quella delle altre, e però si possono ritener fanciulli al pari dei loro compagni.

[9] Vedi TH. BIRT in ROSCHER, I, 1, p. 1006 e sg. e PAULY-WISSOWA, V, 1, p. 328 e sgg.

[10] Vv. 494-496:

..... seu vincere silvas,
seu tibi fatorum labes exire minasque
cura prior .....

[11] Sono sei, contando anche l'estrema di destra di cui non appare che un breve tratto del profilo; e sei sono anche probabilmente quelli del gruppo di sinistra.

[12] Questo si può arguire dall'atteggiamento del viso, perchè da quello delle labbra non è lecito concludere nulla. Cf. DIETERICH pp. 30, 34-35. HEYDEMANN invece (*Arch. Zeit.* 1868, p. 109) crede che il fanciullo sia in atto di prendere dal primo il bastone teso in alto.

volgere il capo come in segno di richiamo agli altri due, e questi già preparati a tenergli dietro [1]. Evidentemente abbiamo qui ordinata una processione che muove in direzione opposta a quella del sacello. Forse per ripiegare di fianco e fare un giro intorno al simulacro della dea, come usavano i cori intorno alla θυμέλη dei teatri greci, o come nelle feste Deliache intorno all'ara di Apollo? (Daremberg-Saglio, II, 1, p. 55). Forse per ritornare donde erano venuti dopo aver compita la cerimonia? O per recarsi a fare offerte e preghiere dinanzi ad un altro sacello?

Nella prima ipotesi questo gruppo sarebbe in relazione col precedente, e si tratterebbe di un'unica funzione religiosa compiuta da dodici fanciulli, quattro dei quali portano faci e fanno preghiere dinanzi alla dea, due trattengono gli animali che si vogliono mettere sotto la tutela di lei, e gli altri recano offerte di frutti e stanno per girare processionalmente intorno al sacello. Ma è appunto qui che la spiegazione non riesce evidente; perchè, se il pittore voleva indicare una processione in giro, avrebbe dovuto mostrare almeno l'inizio del giro, e non collocare i suoi putti sopra un'unica linea retta. – Nella seconda ipotesi invece avremmo l'epilogo di una cerimonia affatto distinta da quella che si va compiendo dal gruppo di sinistra; mentre cioè da una parte vedremmo quelli che onorano la dea con fiaccole e con presentazione di animali, avremmo dall'altra quelli che già prima hanno compiuto il loro omaggio di frutti agresti; ma come mai nessun segno di questi si vedrebbe ai piedi del simulacro? e perchè sfilare con tanto ordine e con tanta compostezza, se il rito è compiuto? – Contro la terza ipotesi, che questo gruppo, similmente distinto dal primo, sia diretto verso un altro sacello o di Apollo, o di Bacco [2], che poteva essere dipinto in continuazione sulla stessa parete, si oppone il fatto che questo secondo sacello non si trova nel quadro, ed anzi, tutto induce a credere che col sesto putto di destra terminasse la scena rappresentata in esso. Nell'interpretazione così di questa come della pittura seguente rimangono perciò sempre due punti oscuri da chiarire: prima di tutto, come si devono concepire le cerimonie compiute unicamente da fanciulli in rapporto agli usi ed ai costumi antichi; e in secondo luogo, se e come si devono collegare fra loro le due scene di destra e di sinistra.

Ricordammo già sopra i cori di fanciulli e di fanciulle che in Catullo e in Orazio inneggiano ad Apollo e Diana, gli accenni alla *rustica pubes* di Tibullo e di Virgilio; ma, per ciò che riguarda la prima questione, maggior luce può venire dal confronto colle grandi istituzioni collegiali romane.

Nella grande fioritura di associazioni, che coi nomi di *collegium*, *corpus*, *sodalicium*, ecc. avvolsero come in una rete la vita pubblica e privata dell'impero, da Roma alle più lontane provincie, presso i collegi di cittadini giuridicamente riconosciuti, dovettero sorgere altri che raccoglievano in sè i giovinetti che, per la loro età non potevano partecipare ai primi. È noto infatti che accanto ai *collegia iuvenum*, formati da giovani di famiglie senatorie ed equestri dai quindici fino ai venticinque o ai trentacinque anni, vi erano associazioni a foggia di scuole composte di giovinetti e ragazzi al di sotto dei quindici anni, che ad imitazione dei maggiori, e per preparazione alla vita si addestravano negli esercizi militari, ripetevano nelle solennità l'antichissimo *lusus Troiae*, e avevano un posto distinto nelle processioni e nelle sfilate di cortei sacri o trionfali [3]. Allo stesso modo, accanto agli altri sodalizî di carattere religioso, poterono formarsi, sotto la guida di patroni e di maestri adatti, piccole società di fanciulli aventi per scopo la celebrazione di feste e di cerimonie determinate [4].

Resta ora da spiegare il secondo punto oscuro: se cioè le due scene di destra e di sinistra siano collegate da un nesso logico, o se invece non debbano attribuirsi alla fantasia del pittore che a caso le ha riunite sulla stessa zona della parete. Esempî simili al nostro di festeggiamenti religiosi compiuti da fanciulli si trovarono nella decorazione della volta d'una camera scoperta sotto il pontificato di Alessandro VII nel giardino dei frati di S. Gregorio al Celio, decorazione conservata fra i disegni a colori di P. Sante Bartoli e riprodotto dal Caylus nel *Récueil de Peintures antiques*, tav. XXIII [5]. In essa le zone estreme dei quattro lati sono occupate da varie scene di putti, suddivise in tre quadretti per ogni lato da ghirlande e festoni fra loro intrecciati. Nei tre quadretti dei lati inferiore e superiore della tavola sono rappresentati dei putti che raccolgono fiori e ne riempiono i canestri; nei due quadretti estremi del lato destro un sacello dinanzi al quale sono altri putti in vario atteggiamento; e nel quadretto di sinistra del lato sinistro un sacello con divinità femminile ignuda, seduta, e dinanzi a lei sei putti inghirlandati e festanti, uno dei quali porta un vessillo e un altro leva in alto un canestro [6]. Ora, se prendiamo ad esaminare i due quadretti estremi del lato destro, vediamo che si corrispondono fra loro in modo evidente. In ognuno di essi sono cinque putti e un sacello col simulacro di una divinità sopra base quadrangolare, adorna negli angoli di quattro rami d'albero diritti e collegati alla vetta da una ghirlanda. Dei cinque putti celebranti, tre stanno rivolti al sacello, e due invece rimangono come in disparte, o, come è nel quadretto di sinistra, volgono le spalle ai compagni. Anche qui dunque, come nella nostra pittura, la comitiva dei putti celebranti è divisa in due gruppi separati, l'uno dei quali è rivolto al sacello e l'altro muove in direzione opposta.

Nessun dubbio che i varî quadretti della grande pittura del Celio rappresentino fasi diverse di un vasto ciclo di festeggiamenti

---

[1] Il DIETERICH ritiene che la testina appartenente all'asta dell'ultimo dei putti sia virile e femminile invece l'altra del terz'ultimo (p. 31), e vedrebbe poi (p. 33) nella prima un Apollo, nella seconda una Diana. La scriminatura dei capelli che egli trova nella supposta Diana è soltanto apparente, e le linee del viso non lasciano distinguere se sia uomo e di donna: le pieghe che si vedono intorno al collo del supposto Apollo mi pare converrebbero meglio al collo di una Diana con chitone e *chlaina*. Cf. lo stesso DIETERICH p. 35, nota 2.

[2] Ad una processione in onore di Bacco accenna l'HEYDEMANN l. c.; ma trattandosi di una divinità a cui convengano le offerte portate dai fanciulli, si potrebbe sempre pensare ad Apollo che ebbe pure in sua tutela i campi e la produzione agreste (PAULY-WISSOWA, II, 1, p. 9-10); e che insieme ad Artemis era onorato nelle feste Deliache con giuochi, canti e processioni, delle quali i giovanetti e le giovanette recanti doni ed offerte erano parte principale e distinta dalle altre (DAREMBERG-SAGLIO, II, 1, p. 57 e sg.).

[3] M. ROSTOWZEW (*Röm. Bleitesserae*, III, p. 59 e sgg.), confrontando insieme i documenti letterari e monumentali dei primi secoli dell'impero, dimostra l'esistenza di società di giovinetti minori di quindici anni – *pueri* –, che nelle feste e nei giuochi avevano un ufficio e un posto determinato; società promosse da Augusto a scopo di educazione fisica e militare ad imitazione di analoghe istituzioni ellenistiche.

[4] Le processioni dei nostri quadri non possono identificarsi colle sfilate dei *pueri* e dei *tirones*, perchè questi, a differenza dei fanciulli ostiensi, appariscono armati di scudo e lancia ed anche a cavallo e con elmo; vedi ROSTOWZEW op. c. specialmente a p. 69 e sg. – Una conferma che queste processioni riproducono veramente qualche cerimonia di una società di *pueri*, organizzata a foggia di collegio, sta nel fatto delle due aste con traverse che portano in mezzo una testa, forse il *signum* degli imperatori o dei patroni della piccola associazione. Ciò è anche più significante nel quadro seguente, in cui vediamo un vessillo vero e proprio e sulla traversa sono collocati tre *signa;* ora si sa che il *vexillifer* o *vexillarius* era una delle cariche dei collegi, e faceva, com'è naturale, la sua comparsa nelle processioni religiose, nei funerali pubblici e nei corteggi trionfali: vedi WALTZING, I, p. 425, II, p. 186 e sg.

[5] Devo l'indicazione di questo, come di altri raffronti analoghi, alla cortesia del signor prof. Rostowzew, al quale esprimo anche qui le dovute grazie.

[6] Nulla si può dire del quadretto di destra, perchè ivi l'intonaco era caduto.

religiosi celebrati da putti, e che perciò siano collegati fra loro e colle altre pitture della volta e degli archi della stessa camera. Allo stesso modo si dovrà concludere per la nostra pittura ostiense. Anche in essa ci sfugge il nesso concreto collegante le due scene di destra e di sinistra, ma un tal nesso, come l'esempio descritto c'insegna, non dovette mancare. Il pittore della stanza del « nobile edificio » dovette prefiggersi di rappresentare un qualche ciclo di cerimonie religiose compiute da società giovanili fiorenti in Ostia come altrove: egli ha derivato dal vero, in questa e nella pittura seguente, un momento speciale di una funzione di tipo collegiale; ma il loro significato e il loro nesso preciso, nelle condizioni in cui i dipinti ci sono arrivati, rimangono per noi soltanto adombrati, senza un contenuto chiaramente definito.

§ 11. Fanciulli che si preparano ad una processione. (Tav. XLIX).

Anche qui, come nel quadro precedente, il fondo è di una tinta rossastra uniforme senza alcun indizio di paesaggio determinato (edificî, montagne, acque, ecc.); soltanto il carro e la nave a sinistra possono indicare che la scena si svolge sopra una piazza od una pubblica via, lungo la spiaggia del mare; ma nessuna tinta speciale distingue la superficie delle acque da quella del cielo e dell'orizzonte.

La composizione di undici figure di fanciulli tutti scalzi, con abiti diversi che, generalmente, arrivano loro appena al ginocchio, si divide in due gruppi. Nel gruppo di destra si vedono cinque figure collocate sulla stessa linea retta; due delle quali – la terza e la quarta – sembrano femminili. La prima, volta a sinistra, veste una doppia tunica di color violetto con tocchi bruni e bigi e con orlo in basso ornato di due linee curve parallele rossastre opera di restauro, e sopra la tunica porta una clamide di eguale colore che le copre le spalle e il braccio sinistro, e intorno al collo un maforte giallastro; colla sinistra tiene una corona di foglie ovali (d'alloro o d'ulivo?), e colla destra si appoggia ad una lunga asta che posa sul terreno, ed ha in cima una traversa di legno con tre busti, dalla quale pende un drappo quadrato a guisa di labaro, di color bigio. La seconda, volta colla persona a sinistra e colla testa alquanto a destra, veste una tunica simile alla precedente, malamente restaurata (vedi sopra p. 76), di color violaceo con riflessi giallo-cilestri e con clamide di egual colore che le ricopre spalla e braccio sinistro: regge colla sinistra un bastone sollevato obliquamente da terra, mentre colla destra si appoggia ad un altro più lungo, liscio e posato verticalmente a terra. La terza, volta a sinistra, porta una dalmatica di color violetto-bigio, con orli fantastici alla manica, sul lembo inferiore, e intorno al collo, evidentemente aggiunti dal restauratore; sul capo un *ricinium*, o piccolo pallio, che scende leggermente sulle spalle, di color bruno indistinto; sulla fronte un serto di foglie ovali (di alloro o di ulivo?): tiene nella destra sollevati da terra un bastoncino liscio, e nella sinistra una corona simile a quella della prima figura. La quarta, volta a sinistra, porta una dalmatica di color biancastro con sfumature verdi, con ornato alle maniche e al lembo inferiore di due curve parallele rossastre aggiunte dal restauratore; intorno al collo un maforte giallognolo, sul capo un *ricinium* bruno, e sulla fronte un serto a foglie di forma triangolare (d'edera): tiene colla destra sollevato verticalmente un bastoncino a T [1] e colla sinistra per l'orlo una patera giallastra, che le è presentata con ambo le mani dalla quinta figura. Questa, volta a destra, porta una corta penula verdastra con sopra una clamide di color simile e con orlo, in basso, giallognolo.

Il gruppo di sinistra si compone di quattro figure raccolte in sè stesse a cerchio e di due altre che traggono un carro. La prima, che volge le spalle, veste una corta tunica manicata a pieghe sottili di color cangiante celeste, bigio, verde con orlo in basso e alle maniche fatto di linee fantastiche di vario colore aggiunte nei restauri. La seconda, che volge similmente le spalle, veste una doppia tunica di color simile alla precedente, ma più svanito, con orlo a linee ondulate rosse e celesti, opera di restauro, ed alza colla destra una corona di foglie ovali. Della terza figura, volta di fronte, vedesi una tunica simile a quella della prima, con maforte di egual colore, ed orlo in basso di quattro linee ondulate parallele di color rosso e celeste alternato, aggiunte arbitrariamente come le altre. La quarta, volta a destra, porta una corta penula sopra una piccola tunica, con maforte di color bruno–chiaro indistinto, con orlo in basso come nella seconda figura. Le due figure che tirano il carro [2] portano una tunica verdastra quasi svanita: si vede che il pittore deve aver dipinto prima le figure nude, e aggiunto poi l'abito con altra tinta più leggera: sulle spalle e sul volto risaltano tracce del color rosso del fondo sottostante. Il carro, aperto davanti, è a due ruote di otto raggi ciascuna, della specie del *cisium* (Pauly-Wissowa III, 2, p. 2588), di color giallastro, come giallastri sono l'interno, l'orlo e il timone col giogo: verdi-azzurre invece sono le sponde esterne e fornite sul davanti di due anelli, nei quali poteva passare una catena o una traversa di legno per riparo a chi sedeva nel cocchio: il timone pare attaccato internamente al sedile del carro, e non al fondo o all'asse delle due ruote. La nave, come il carro, è di color verde-azzurro, con orlo (della sponda della prora e della poppa) giallo, con ringhiera, albero, cordami e vela biancastri.

Il significato di questo quadro riesce ancor più enigmatico di quello testè esaminato. Il Visconti nella lettera già citata del 9 giugno 1868 (*Appendice* n. 10) riferisce anche questa pittura alle feste celebrate dai « Giovenali Ostiensi ». « Il vessillo » egli dice, « che uno dei giovanetti ha innalzato, ha sul drappo tre busti, che dinotano altrettante divinità. Gli altri, in due gruppi di franca ed elegante composizione, si direbbe essere sul concertare insieme alcuna cosa di loro adunanza. Due traggono un carro. La nave posta nel fondo segna il luogo marittimo se non accenna al modo col quale la comitiva è venuta a quel lido ». L'Heydemann (l. c. p. 109) pensa invece che vi sia rappresentata « una processione festiva in onore di Nettuno, dove le diverse corporazioni dei marinai di Ostia (cf. Orelli-Henzen 4054. 4104. 6029) portano con sè in pompa festiva una nave ». Ma nè l'una nè l'altra ipotesi risponde alla realtà: non la prima, perchè i fanciulli della nostra pittura non possono appartenere propriamente ai *collegia Iuvenum;* non la seconda, perchè fondata sul supposto che la nave sia trasportata in processione sul carro; mentre il carro non ha nulla a fare colla nave.

Il Dieterich (p. 37) riconosce pure che le oscurità e gli enigmi sono maggiori in questa che nella precedente pittura, e conclude il suo pensiero nei termini seguenti [3]: « Una sola cosa mi sembra,

[1] L'Heydemann parla di una sola figura inghirlandata e velata, quindi confonde il bastoncino proprio di questa figura con quello della precedente, quando afferma che la traversa di legno *(die Krücke)* è ora perduta.

[2] Erra l'Heydemann (*Arch. Zeit.* p. 108) scrivendo che la nave era tirata sul carro; mentre i due veicoli sono fra loro sproporzionati e nettamente separati l'uno dall'altro.

[3] Considerate le molte difficoltà che presenta l'interpretazione della pittura, credo utile riportare integralmente le osservazioni e i dubbî dell'autore citato.

se non certa, almeno grandemente verosimile. I gruppi dei due (fanciulli) velati e coronati rappresentano una coppia che noi chiameremmo lo sposo e la sposa del maggio [1]. Io confronto la presentazione del piatto col passo di Esichio s. v. *Λεκανίδης· κεράμεαι λοπάδες* [vedi Fozio p. 213, 9 *λεκανεῖς· κεραμέα λοπάς· καὶ τὰ ἐκπέταλα τρυβλία*] *καὶ ἐν αἷς ἀνθρυπτὰ ἔφερον τοῖς νεογάμοις.* Corone vengono distribuite più innanzi anche ad altri, forse ai vincitori di qualche giuoco. Sarebbe facile congetturare qualche cosa da usi paralleli tedeschi, ma, senza un caposaldo più sicuro, preferisco passar oltre. Deve forse la coppia esser condotta sul carro in processione entro la città? Si aveva forse l'idea che la coppia di maggio » [Maipaar] « fosse venuta per mare come l'attico Dioniso che già nel *βουκολεῖον* celebra colla ' regina ' le nozze sacre? È facile cadere nell'ipotesi che abbia potuto rappresentarsi qualche cosa come il *navigium Isidis*, la *πλοιαφέσια*, tanto più se, com'è così ovvio pensare, si prende il mare colla nave per porto d'Ostia. Il culto di Iside era molto diffuso in Ostia e in Porto. Ma che significa questo carro, che difficilmente può aver portata la nave? E che la coppia? Una festa di primavera » [Frühlingstag] « sicuramente, perchè corone di edera e di alloro devono in questa stagione sostituirne ogni altra. Io credo verosimile che la coppia sia sbarcata realmente dalla nave sulla terra (in realtà bastava che partisse soltanto da un' altra parte del porto), che ad essa vengano presentati i doni nuziali e che cominci a formarsi la processione. Sul carro, per ragazzi naturalmente molto semplice, percorreranno la città il re e la regina del maggio. Speciali divinità possono difficilmente esser rappresentate da essi; si dovrebbe riconoscerle per qualche attributo. Quali distintivi essi portassero noi fino ad oggi non sappiamo ».

Il Dieterich dunque vede senza dubbio nelle due figure velate e coronate una coppia che egli paragona al ragazzo e alla fanciulla che, in vari luoghi della Germania, e in altre regioni del centro e del settentrione d'Europa, ornati a festa e seguiti da un codazzo di coetanei sono condotti in giro, come il re e la regina o gli sposi di maggio; e quanto alla processione, propone due ipotesi, o che si tratti di una festa in onore di Bacco, come nel secondo giorno delle Antesterie Attiche in cui celebravansi le nozze mistiche di Dioniso, oppure di una festa in onore di Iside, nella quale veniva tirata in mare una nave sacra alla dea; - ma, se non è possibile negare qualche fondamento alle sue ipotesi, è pur necessario confessare che mancano prove dirette e sufficienti per accettarle.

Anzitutto le processioni degli sposi di maggio dei fanciulli tedeschi hanno un carattere festoso e giulivo molto alieno dalla serietà e dalla compostezza delle nostre rappresentazioni, e, come già si è osservato pel quadro precedente, non trovano riscontro, per quanto è a mia notizia, con usanze proprie delle popolazioni italiane moderne. D'altra parte le nozze sacre di Dioniso erano rappresentate in Atene dall' antica statua di legno del dio e dalla moglie dell'arconte re (*βασίλιννα*) condotti in gran pompa su di un carro dal tempio di Limne a quello del Ceramico esterno (Daremberg-Saglio II, 1, p. 238); mentre qui manca ogni simbolo proprio di Bacco, e manca assolutamente la statua di legno che lo raffigurava. Un'altra festa in onore di Dioniso, nella quale comparivano insieme, alla testa di una processione di fanciulli, due giovinetti in abiti femminili è quella della *Oscoforie*, che si celebrava in Atene sui primi del mese di Pianepsione (ottobre) a ricordanza della vittoria riportata da Teseo sul Minotauro (Daremberg-Saglio II, 1, p. 234); ma la principale caratteristica di questa festa era l'andar in giro con rami carichi di grappoli maturi e di altri frutti, rami e frutti che in questo quadro non si trovano. In onore invece di Apollo e di Artemis erano le feste Deliache che avevano luogo ogni quattro anni verso il sei e il sette del mese di Targhelione (maggio); nelle quali cori di giovinetti e di fanciulle ateniesi si recavano a Delo, e ordinati in processioni, con abiti speciali, con corone di fiori e diademi d'oro, con danze, canti e giuochi facevano il giro dei templi e degli altari sacri agli dei [2]. Sappiamo però che tali feste non continuarono oltre la guerra mitridatica, e sarebbe strano veder riprodotta alcuna delle cerimonie accennate, in una pittura così lontana di tempo e di luogo, senza alcun segno evidente che ce la faccia riconoscere. Parrebbe più probabile l'ipotesi che qui si tratti della festa, o di una simulazione della festa, che celebravasi nei porti del Mediterraneo ai cinque di marzo, in cui veniva lanciata in mare una nave consacrata ad Iside per invocare la protezione della dea sui marinai, pei quali cominciava allora il tempo favorevole alla navigazione (Daremberg-Saglio, III, 1, p. 583); ma nessuno degli oggetti proprî del culto di Iside scorgesi nella nostra pittura, e la nave che vi è figurata difficilmente potrebbe essere il *navigium Isidis*, perchè non si vede affatto in quale relazione stia col resto della scena [3]. Altri raffronti potrebbero farsi di questo o di quel particolare con altri particolari proprî di feste celebrate nell'antichità classica [4], che acutamente raccolti e studiati sembrano mostrare un origine mitica e rivelano un intimo legame con usanze ancor vive in molte regioni dell'Europa medioevale e moderna [5]; nessuno però è tale che possa condurre ad una spiegazione soddisfacente in tutto. Ciò che risulta evidente ad un'attenta osservazione è che l'artista ha voluto dipingere in questa pittura una scena che nella composizione e nel significato, facesse riscontro a quella rappresentata nel quadro precedente.

In entrambi infatti sono riprodotte due scene distinte, in momenti diversi: l'una a destra di fanciulli allineati in processione, l'altra a sinistra di fanciulli raccolti insieme e suddivisi alla lor volta in due gruppi: nel primo gruppo più interno di ciascun quadro sono quattro putti disposti a tondo, con torce accese nel primo quadro, con corone nel secondo; nel secondo gruppo a sinistra sono invece due putti in atto di trascinare qualche cosa; gli uni, non più visibili, nel primo quadro trascinano un quadrupede, gli altri nel secondo tirano un carro. E poichè data l'altezza uniforme delle figure, le due scene di ogni quadro avrebbero formato una massa soverchiamente allungata in ragione dell'altezza, in riguardo al senso armonico della simmetria, così vivo e diffuso nell' arte classica, in ognuna di esse è raffigurato un oggetto che si eleva sopra il resto della composizione: così è che nella scena a sinistra del primo quadro sporge il simulacro di Diana sul piedistallo fra due alte torce, e in quella del secondo la nave cogli alberi e colla vela spiegata; e parimenti nella scena a destra del primo, sopra la linea delle figure s'alzano due lunghe aste con traverse di legno ornate di teste e di grappoli, e in quella del secondo un'asta ancor

[1] « Maibräutigam und Maibraut » Il D. nota poi che la sposa può essere rappresentata anche da un ragazzo.

[2] Vedi Daremberg-Saglio, II, 1, p. 55 e sgg., e Mannhardt, II, p. 216 e sg. Tra le cerimonie notevoli c'erano anche quelle delle flagellazioni, e dei giri intorno all'altare di Apollo (Esichio: *Δηλιακὸς βωμός· τὸ περιτρέχειν κύκλῳ τὸν ἐν Δήλῳ βωμὸν καὶ τύπτειν*): i concorsi pei giuochi si facevano in serie diverse secondo l'età dei concorrenti: fanciulli, giovani, uomini maturi: vedi Daremberg-Saglio, ibid. p. 57 e sg.

[3] Vedi in Apuleio, *metam.*, XI, 16 e 17 la minuta descrizione della cerimonia.

[4] P. es. il particolare dei fanciulli che portano ghirlande o in capo o nelle mani fa ricordare il primo giorno delle Antesterie, alle quali erano ammessi i fanciulli dai tre anni in su coronati di fiori (Daremberg-Saglio II, 1, p. 235 sgg.): le due figure velate e coronate rammentano le due fanciulle degli Iperborei, che, secondo Erodoto (IV, 33), insieme a cinque compagni portarono doni a Delo: vedi Mannhardt p. 234 e sg.

[5] Vedi Mannhardt, I, p. 343 e sgg., 421 e sgg., 431-440; II, p. 253 e sgg.

più lunga sormontata da una traversa con tre teste e sotto di esse il vessillo.

Quanto poi al significato delle rappresentazioni, se nel primo quadro sono espresse due cerimonie religiose in azione, nel secondo invece sono espresse nel momento in cui si stanno preparando; e se nel primo la presenza dei grappoli e quella di qualche quadrupede potrebbe indicare una festa d'estate o d'autunno celebrata in campagna, in onore di qualche divinità che abbia in tutela la fecondità dei campi e del bestiame, nel secondo la presenza di corone di sempreverdi potrebbe accennare l'inverno, o piuttosto il cominciar della primavera, mentre la nave alluderebbe ad una festa che si compie in riva al mare o in attinenza colla navigazione, e il piccolo carro a due ruote il veicolo sul quale sarebbero condotti i due putti velati e inghirlandati, attori principali della cerimonia. In conclusione, ci troviamo di fronte ad una pittura analoga per la forma esterna e pel contenuto a quella del quadro esaminato testè: si tratta cioè anche in questa di una funzione propria di qualche associazione di fanciulli. Le ghirlande, gli scettri, il vessillo coi tre busti, la disposizione e il costume dei putti, ne forniscono dati assai probabili; nè può far difficoltà la presenza di una o due fanciulline, perchè già in un'iscrizione di Ficulea (C I L. XIV, 4014) contenente l'elenco di varie corporazioni e classi di cittadini dopo i *decuriones*, i *seviri Augustales*, gli *incolae*, i *libertini*, e i *iuvenes*, sono menzionati *pueri* e *puellae ingenui;* e perchè negli stessi *collegia iuvenum* si trova indicata talvolta qualche fanciulla (Daremberg-Saglio, III, 1, p. 782). E come per la pittura precedente, così per questa, e specialmente per la presenza della nave ci soccorre il confronto cogli affreschi della camera scoperta sul Celio e riprodotti nel *Récueil* ecc. (tav. XXIII-XXV). Più volte infatti in quegli affreschi ritorna il motivo della nave, e non mai sola e abbandonata, ma sempre condotta da putti, altri nudi ed altri vestiti di chitone e maforte, alcuni con istrumenti musicali ed altri con ghirlande di fiori in capo; e in prossimità della nave sono isole o spiagge con altri gruppi di putti che danzano e portano mazzolini di fiori. Riesce logico pertanto immaginare che anche la nave della nostra pittura appartenga come il carro allo stesso ordine di festeggiamenti, a cui i putti riuniti nei due gruppi si vanno preparando: spingersi più oltre nelle congetture, sarebbe opera temeraria; ma bastano gli esempî addotti per farci accorti delle molte lacune che presenta ancora la nostra scienza dell'antichità, e di quanto si debba andar cauti prima di concludere sugli scarsi ed incerti cimelî che noi possediamo [1].

§ 12. Mars Propugnator (Tav. L).

Sul fondo grigiastro dell'intonaco spicca la figura di un guerriero nell'atteggiamento delle braccia proprio di Ἀθήνα Πρόμαχος colla testa rivolta a sinistra, sguardo bieco, barba corta, fronte e mento sporgenti, fermo sul piede destro, col sinistro alquanto più innanzi e alzato sopra la punta, ha nude le braccia fino all'omero e le gambe fino alla metà del femore. L'elmo giallastro (cioè dorato), liscio in tutto, è percorso nel senso della lunghezza, dalla metà della fronte alla nuca, da una nervatura, sul colmo della quale, mediante un supporto quadrangolare, s'innesta il cimiero, formato da una cresta che si protende, assottigliandosi, fin sopra la nuca, e porta una duplice fila di penne color celeste-chiaro in basso e rosee in cima, le quali decrescono d'altezza d'avanti indietro. L'asta, colla punta a forma di losanga, è pure di color giallo. Lo scudo *(clipeus)* ha l'orlo, il bracciale e l'impugnatura di color giallo, il fondo interno nerastro; l'impugnatura che si vede sul fondo vicino all'orlo presso la spalla era quella probabilmente che serviva ad attaccarlo alla tracolla. La tracolla *(balteus)*, che è una larga striscia di metallo o di cuoio dorato, ornata di un ramo stilizzato di tinta più chiara, scende dalla spalla destra e passa sotto il braccio sinistro [2]. La corazza *(lorica)* dorata accompagna e riproduce le forme del busto, ed è affatto liscia, ma decorata sul collo da un largo orlo, rilevato con semplice ornamento di una linea punteggiata fra due continue, e, nella parte inferiore, da tre falde, le prime due di laminette embricate a punta semicircolare (quelle attaccate immediatamente all'orlo della corazza assai più piccole di quelle sottoposte) e le altre di lamine allungate di forma rettangolare, che verso la punta si allargano e terminano a curva [3]. Alla corazza si attaccano al lato sinistro con due chiodi gli spallacci, formati da due lamine incurvate ad arco sopra la spalla, e sotto di essi sporge sull'omero una falda di lamine simili, ma alquanto più piccole, a quelle descritte nella terza falda inferiore. Questi spallacci e queste laminette mancano alla spalla destra protetta semplicemente dalla lorica liscia che si allunga sopra di essa. Sotto l'estrema falda inferiore della lorica vedonsi le frange di un corto chitone di color celeste chiaro. Dietro la schiena, e sostenuta per lembi ripiegati sugli omeri, pende la clamide purpurea con riflessi chiari e bruni, con orlatura di linee curve spezzate sovrapposte a linee rette continue d'oro, e con frangia pure d'oro. Il piedistallo di color giallastro è formato dalla sommità di un candelabro, o da una specie di capitello, a cui sia tolto l'abaco quadrangolare, che sorge da una base circolare assai più larga con un fusto breve e sottile diviso in due zone decorate, l'una (quella inferiore) da tre fiori, che sembrano rose aperte, in mezzo a due foglie liscie, ovali, terminate a punta, l'altra (la superiore) da un giro di foglie simili, ma più lunghe e più acute, che mascherano il collare e l'echino del capitello. Questo piedistallo, più che con una colonna fantastica, può essere confrontato con un tripode o con un candelabro.

È facile ravvisare in questa figura il tipo italico antichissimo di Marte con elmo cristato, lancia e scudo in atto di ferire, quale si ritrova più tardi, con barba e senza barba, nelle statuette romane di bronzo e in qualche bassorilievo [4]. Probabilmente essa è una delle tante figure che decoravano gli scompartimenti rettangolari di una parete dipinta, come se ne hanno frequentissimi esempi negli affreschi murali [5]; ma la mancanza di notizie intorno al luogo della scoperta non permette d'illustrare la pittura con maggiori particolari.

§ 13. *Età e valore delle pitture descritte.* – Unica attestazione che si abbia circa l'età dei due quadri che rappresentano le processioni è quella del Commissario P. E. Visconti, secondo la quale l'edificio da cui furono staccate appartiene al « più felice tempo dell'arte » (*Append.* n. 7). Che cosa poi debbasi esattamente intendere con questa frase « il più felice tempo dell'arte » egli non dice e

[1] L'illustrazione così di questo come del quadro precedente in relazione alle ipotesi lanciate dal Dieterich e ai confronti colle pitture del Celio, meriterebbe una più ampia discussione. Ma questa mi trarrebbe ora troppo in lungo, al di là dei confini imposti al lavoro presente: penso perciò di ritornare un'altra volta sull'argomento, in luogo più opportuno.

[2] La forma di questo balteo si confronta assai bene con quella del torso di *Helios* del Museo Chiaramonti: vedi Amelung, I, *Vat. Katal.* tav. 76, n. 592.

[3] Questa triplice falda assomiglia assai a quella che si vede pendere dalla corazza d'una statuetta di bronzo di Marte del British Museum, eccetto che nella nostra pittura la terza falda non è frangiata (Walters, *Catalogue of the bronzes* n. 798, tav. XXIII). Cf. il torso del Museo Chiaramonti: Amelung, *Vat. Katal.* I, tav. 79, n. 635; e le statue loricate del Museo Vatic. con teste di Clodio Albino e di L. Vero: vedi Helbig, *Führer*, I p. 108 e 135.

[4] Vedi Daremberg-Saglio, III, p. 1622 e sg. e Roscher, II, 2, p. 2422.

[5] Vedi p. es. le tav. I-IX e XI di Lessing-Mau, *Wand- und Deckenschmuck* ecc. nelle quali s'incontrano sempre figure simili collocate a scopo decorativo su colonne, candelabri e fregi.

non è facile per noi arguirlo. Tanto nel primo quanto nel secondo secolo l'arte romana raggiunse un alto grado di perfezione; ma, comunque sia, dovendo scegliere tra i due, sarebbe più prudente attenersi al secondo secolo, e perchè allora Ostia raggiunse il massimo sviluppo, e perchè, trattandosi di pitture, non sepolcrali, ma di una casa privata, è ovvio pensare che più facilmente rimanessero inalterate fino a noi, quelle di età più recente. Non è possibile trarre maggior luce dalla foggia degli abiti e degli oggetti, data l'incertezza della dottrina in proposito: può trarsi invece qualche indizio dalla forma rettangolare allungata delle due composizioni, per collegarle alle pitture murali del secondo stile, che, com'è noto fu ripreso e coltivato di preferenza in Roma nel secondo e nel terzo secolo (Mau, *Gesch. d. dec.* ecc. p. 461).

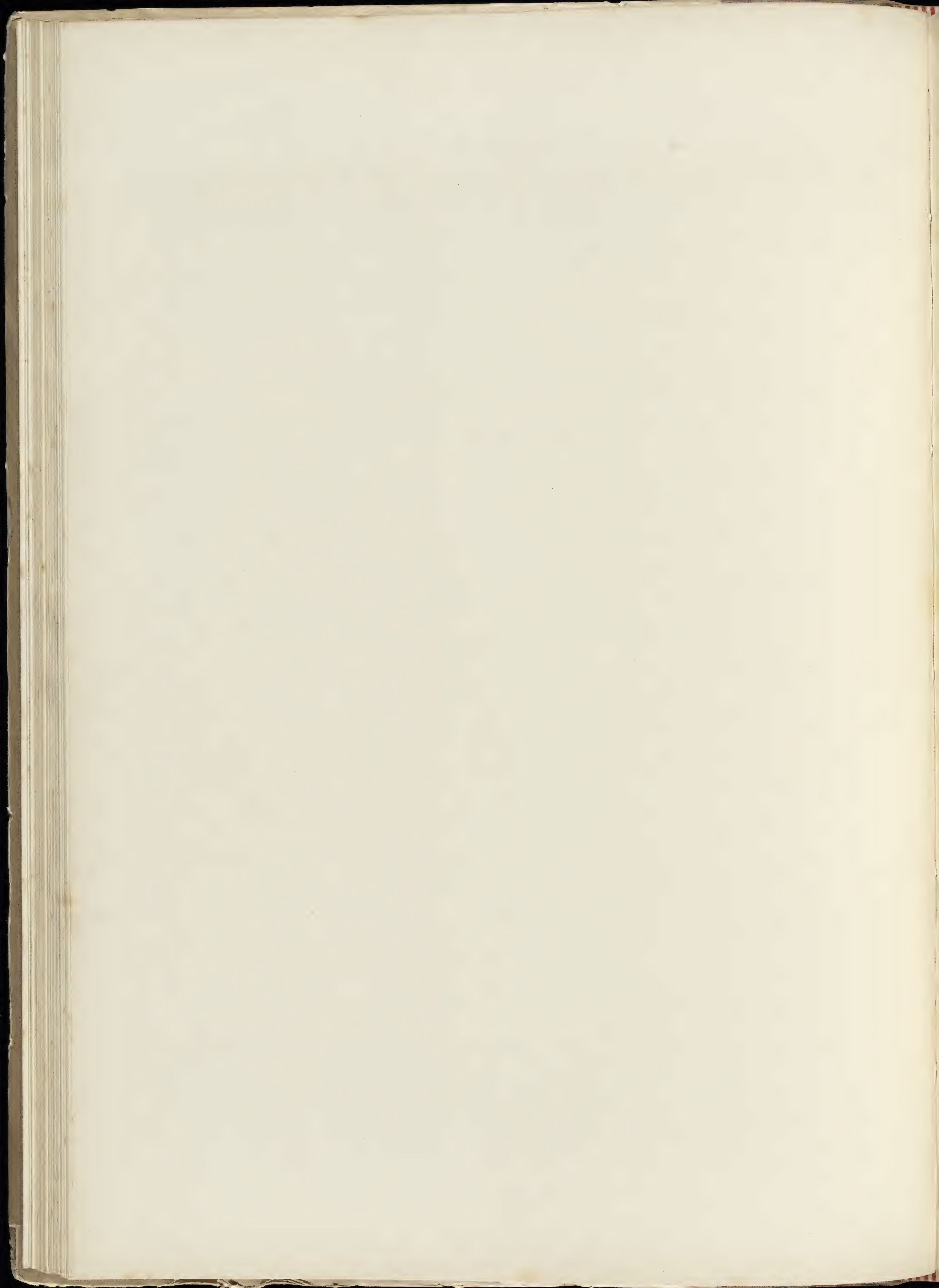
Quanto al pregio artistico, convien sempre rammentare che ci troviamo dinanzi i prodotti di un'arte di carattere decorativo. Sarebbe quindi illogico ricercarvi quella cura di particolari e quell'esattezza del disegno che si ammirano nelle opere d'arte finite; e già sopra notammo alcune inverosimiglianze (p. es. nella diposizione delle mani tese colle fiaccole dinanzi al simulacro di Diana, in quella del timone del carro ecc.) delle quali il pittore non s'è preoccupato. Ma il fatto è che tali difetti non si avvertono se non dopo un diligente esame, mentre dagli atteggiamenti varî delle figure spira una semplicità di concezione e un'eleganza di movimenti che subito a primo tratto si accaparra l'attenzione e la simpatia dello spettatore. Si osservi specialmente nella prima pittura, che è senza dubbio la migliore, l'atto del primo fanciullo a destra che alza la mano col bastoncino in segno di comando, l'accenno a muoversi e forse a cantare del secondo, il volgersi indietro del terzo; e si dovrà riconoscere che difficilmente potrebbesi ottenere con eguale parsimonia di mezzi maggior grazia e spontaneità di espressione. Anche quel non so che di goffo e d'impacciato che si nota nel portamento delle vesti risponde a meraviglia al carattere puerile degli attori, i quali impettiti e consci della solennità della cerimonia che compiono, pare stiano in timore di sgualcire i loro abiti festivi. A ciò si aggiunga che l'attenzione e la simpatia non scema, se l'osservazione si prolunga, ma è ravvivata dalla curiosità che si sveglia intorno al significato dell'azione rappresentata, e che non può essere facilmente soddisfatta. Di qui un'altro motivo che aumenta il valore delle pitture: la rarità, per non dire l'unicità delle scene rappresentate. Pitture murali con rappresentazione di piccoli genî e di fanciulli intenti a giuochi od a lavori diversi s'incontrano abbastanza frequentemente: basta ricordare quelle della casa dei *Vettii*, scoperte nel 1894-95, e quelle pubblicate dal Jahn [1]: ma nessun altro esempio si conosce, se non forse quelli della camera scoperta sul Celio (vedi sopra p. 75), nel quale compaiano fanciulli ordinati in processione e colla gravità del contegno di chi sa di compiere un rito religioso, come nei due frammenti di Ostia.

Assai meno importante è il frammento di *Mars Propugnator*. Come figura decorativa, esso ha lineamenti convenzionali marcati e colorito vivace; ma è sproporzionato nelle membra dai fianchi in giù, che sembrano fatti per portare una persona di busto e di braccia più poderose. Nulla poi si può dire dell'età a cui appartenga la pittura, perchè manca per essa anche il vago accenno lasciato dal Visconti per le due precedenti.

§ 14. Testa virile scoperta negli scavi di Ostia del 1802. (Tav. LI).

Il fondo dell'intonaco è di color mattone, e pure di color rosso di varie gradazioni, dal roseo al rosso bruno, è tutto il dipinto formato da una testa virile la quale volge leggermente a destra, con capelli e barba corti, con faccia a fronte larga che si assottiglia verso il mento, con occhi fissi in atto di osservazione. Dalla nuca dietro il collo pende il lembo di una tenia che doveva cingere i capelli, ma che ora non è più visibile (Fea, *Relazione* ecc. p. 60 e sg.). Abbiamo qui i resti di una figura intera più grande del vero dipinta su di un pilastro, alla quale faceva riscontro sul lato opposto una figura simile di donna (ibid. p. 60), e che dalle linee caratteristiche del volto e dalla descrizione di tutta la persona può credersi essere stato il ritratto di qualche personaggio. Intorno all'età nulla di preciso ci è dato affermare per la scarsezza delle notizie. Il Fea opina che l'edificio a cui appartenne questa pittura fosse « il Foro cominciato dall'imperatore Aureliano, poi convertito in Pretorio Pubblico » benchè si fosse rinvenuta fra le macerie un'iscrizione mutilata colla data consolare del 92 dopo C.; perchè l'iscrizione potè esservi gettata a caso, e perchè la costruzione della fabbrica, la pittura ed un musaico ivi trovati gli sembrano « d'assai posteriori » [2]. Si può quindi ritenere che il nostro frammento appartenga all'incirca al secondo secolo. Certo è che la bontà del disegno e la vigoria dell'espressione dànno indizio di un'età ancor buona e di un artista valente. Per questo e per le proporzioni non comuni della figura rincresce che non siasi conservato l'intero dipinto, e che affatto perduto sia quello che rappresentava la donna; perchè anche in essi noi avremmo potuto possedere due cimelî forse unici della pittura antica.

[1] O. Jahn, *Ueber Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs* ecc. tav. I, 3, n. 5; III, 7; VI. Per le pitture dei *Vettii*, vedi A. Sogliano in *Mon. antichi pubbl. d. R. Acc. dei Lincei*, VIII (1898) specialmente le fig. 47-57.

[2] Ibid. p. 61. In seguito a p. 65 si annuncia l'intenzione di Pio VII di far incidere le due pitture in rame e il Fea promette di parlarne allora più estesamente; ma pare che una tale intenzione non abbia mai avuto effetto: cf. sopra p. 66 nota 3.

APPENDICE.

Documenti tratti dall'Archivio di Stato di Roma (Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Provincia di Comarca, Escavazioni d'Ostia, Sez. 5, tit. 1, fasc. 5).

Num. 1.

(Lettera 22 marzo 1865).

Signor Ministro,

Molte sono le scoperte fatte in Ostia dopo l'ultima mia relazione [1]. In un monumento sepolcrale nuovamente liberato dalla terra e sontuosamente ornato, si sono trovate pitture di moltissima importanza per l'archeologia e di non minor pregio nell'arte. Se ne accrescerà la pontificia collezione di tali monumenti, fra noi in sommo grado cari e desiderati: nuovo titolo di riconoscenza da unirsi ai tanti altri, che fanno immortale il nome di Pio IX.

Le figure de' nuovi dipinti sono alte due palmi. In una si vede Borea che rapisce Orizia, o altra divinità in simile atto. Si vede in altra con più complicata composizione rappresentato, per quanto ne sembra, Saturno al quale Rea presenta a divorare le pietre in luogo dei proprî suoi figli. Due figure assistono; di queste una è seduta. Di marmo abbiamo in pezzi che riunisconsi fra loro con non molte mancanze, un sarcofago col ratto di Proserpina, bella scultura.

Un sarcofago con scanalature sulla fronte . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

[1] Nella relazione qui accennata si parlava probabilmente della pittura di Orfeo e di Euridice, scoperta precedentemente in un altro monumento sepolcrale; ma questa relazione non si ritrova nell'incartamento.

Num. 2.

(Lettera 5 aprile 1865).

Signor Ministro,

Le pitture trovate in Ostia sono già staccate coll'opera del Succi e presto potranno essere presentate in quattro quadri alla Santità di N. S. Ieri si recò in Ostia nobilissima comitiva...

[Unisce la copia di 6 iscrizioni recentemente scoperte e un elenco di piccoli oggetti mandati].

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 3.

(Lettera 16 maggio 1865).

Signor Ministro,

Ho l'onore di mandare all'E. V. per essere presentata a Sua Santità, la prima delle pitture, già specialmente indicate nelle anteriori mie relazioni [2]. È quella dell'Orfeo. Parlerò nella prossima adunanza di Archeologia de' pregi di questo dipinto, che accresce la collezione vaticana di un monumento ben degno di figurarvi.

Sono con profondo ossequio, rassegnandomi all'E. V.

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

[2] Di queste relazioni aventi per oggetto la pittura di Orfeo e di Euridice, nulla, come si è detto sopra, è rimasto nell'incartamento.

Num. 4.

(Lettera 24 maggio 1865).

. . . .

. . . Delle pitture ultimamente trovate si sono tratti i disegni e si opererà il distacco [3]. Mercoledì, ultimo del corrente mese, ne farò argomento della lettura in Archeologia; bella occasione per me di celebrare le glori (!), che anche da questo lato fanno immortale presso ogni gente il nome dell'Augusto Pio IX; lodi nelle quali ha meritamente parte l'E. V., che con sì egregio proposito ne seconda i magnanimi e grandi concetti. Farò di tutto perchè la parola sia all'altezza di tanto soggetto e perchè passi in tutti la gratitudine e la fiducia che mi abbondano nel cuore.

[Si aggiunge inoltre un elenco di piccoli oggetti mandati].

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

[3] Queste pitture devono essere quelle del terzo sepolcro, concernenti fatti della vita comune; perchè delle altre il distacco era compiuto fino dal 3 aprile precedente. Vedi infatti il resoconto della seduta della Pontificia Acc. Rom. di Arch. nel *Giornale di Roma* 5 giugno 1865.

Num. 5.

(Lettera 7 giugno 1865).

. . . .

. . . Mando all'E. V. per essere presentate al S. Padre due altre pitture tolte dalle pareti di quel monumento, del quale segnalai già la scoperta con relazione speciale. Rarissimo è il quadro del Saturno, così pel soggetto come pel modo di rappresentarlo. L'altro rappresenta Giove e una Ninfa o fanciulla. Sarà argomento di archeologiche investigazioni l'assegnarle un nome tra quelli che la mitologia ci pone innanzi. Mando altresì all'E. V. per l'effetto medesimo tre disegni delle singolari pitture, delle quali più specialmente tenni discorso nella riunione ultima dell'Accademia di Archeologia, e che tanto furono in essa ammirate. Quella del Mercurio è insigne per la grandezza, ed ha pure merito d'arte e singolarità pel modo di vestire e pei simboli. Le altre si vendicano di per sè un luogo in qualsiasi collezione dell'antico costume. Le iscrizioni ne accrescono la rarità. Sarebbero da distaccarsi per collocarle nel Museo Pio-Ostiense. . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 6.

(Lettera 13 giugno, 1865).

Signor Ministro,

Gli scavi di Ostia hanno avuto per la presente stagione il loro termine, quando appunto si andavano liberando dalle terre edifizî di grande interesse e di grandi speranze. Potrà l'E. V. conoscerlo dalla copia qui unita delle iscrizioni antiche ultimamente rinvenute.

I monumenti sepolcrali sono inoltre adornati di pitture. Quelle che ne sono state tratte formano la minor parte. Le altre rimaste sul luogo hanno empito di maraviglia i dotti, che si sono espressamente recati in Ostia per ammirarli.

E dico i veri dotti e intelligenti per tali cose, ecc.

Assicuri l'E. V. la Santità di N. S. che le sole pitture ostiensi basterebbero alla fama degli scavi d'Ostia, e che quelle ultimamente trovate rappresentanti fatti della vita comune, coi nomi delle persone che ne sono partecipi, non hanno paragone nè in dipinti di Pompei, nè in dipinti di Ercolano, e che sono appunto le più desiderate dagli archeologi, le più necessarie agli artefici, per intendere il vestiario antico, gli accessorî dell' uso ecc.

Ho preso cura che siano le pitture stesse, quanto far si poteva, preservate dal pericolo di parziale e di totale caduta dell' intonaco della parete sulla quale si reggono. Non dissimulo però all' E. V. che non sono affatto tranquillo nè su tale evenienza nè su altre, che potrebbero toglierci il frutto della scoperta. Ho anche fatto chiudere la sottocella del tempio denomato di Giove a tutela dei belli e numerosi ornamenti marmorei, che vi ho riuniti ecc. Intorno alle quali [cose] prego l' E. V. di sentire le disposizioni del Santo Padre. Giacchè se ve ne sono che potrebbero utilmente lasciarsi nel progettato museo locale; ve ne sono altresì che farebbero ottima comparsa nel Museo Pio-Ostiense al Laterano.

Dei piccoli oggetti mando all' E. V. per essere presentati a Sua Santità: 1. Un quadretto staccato dall' intonaco, presso ai due ultimamente mandati, vi si vede un volatile presso due melagrane, ecc. ecc.

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 7.

(Lettera 1 aprile, 1868).

Em̃o Sig.e Card.e pro Ministro,

Facendo seguito alla mia relazione sugli scavi di Ostia in data di ieri partecipo all' E. V. Revm̃a una scoperta sommamente rilevante, avvenuta ieri medesimo.

Entrati, col progresso dei lavori, in un edifizio del più felice tempo dell' arte, si è trovato in esso sull' antica parete liberata sin qui dalla terra un quadretto a colori, ch' è una vera gemma per l'erudizione come per la bellezza dello stile. Rappresenta in figure perfettamente finite una sacra festa in onore di Diana. Nove fanciulli vestiti della pretesta recano i doni destinati alla dea, o recano le faci accese. Vanno verso la statua di essa innalzata su d' una base ben alta e colorita del colore del marmo.

Quando si pensa alla scarsezza di pitture nei nostri musei e che il solo Pio IX ne ha triplicato il numero di quanto già se ne avevano e che sei di queste vennero dagli scavi d' Ostia (oltre a quelle che stanno sul luogo nella stazione della coorte VII dei vigili nel Trastevere), questo ritrovamento ci si mostrerà nel grandissimo suo pregio. La rarità dell' argomento e la conservazione s' uniscono ad accrescerlo. È cosa unica!

Mi permetta che mi rallegri anche coll' Em̃za V. Rm̃a, che nella prima sua udienza può dare a Sua Santità, ch' è il magnanimo fautore di tutte le sì feconde scoperte ostiensi, una sì lieta notizia . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 8.

(Lettera 6 aprile 1868).

Em̃o Sig.e Card. pro Ministro,

La bella e rara pittura ultimamente trovata ad Ostia è stata già assicurata staccandola dalla parete. È ciò riuscito con buon effetto ed avrò presto l' onore di mandarla all' Em̃za V. Revm̃a perchè la presenti a Sua Santità.

Si sta ora liberando dalla terra una Camera, che vien dopo quella della pittura, e fu nobilmente decorata di marmi. Di questi si sono scoperte le lastre, che rivestivano le pareti. Il pavimento è rivestito pur esso di nobili marmi messivi con elegante disegno.

Si sono rinvenuti due capitelli di pilastro ornati di bell' intagli. Alcuni frammenti di sculture dànno buone speranze . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 9.

(Lettera 5 maggio 1868)

. . . .

. . . E l'argomento del dipinto una sacra festa in onore di Diana. Si compie questa allo spendore delle faci (funalia), che illuminano il simulacro della Dea collocato sopra alta base, e delle altre, che recano fra mani i fanciulli introdotti alla celebrazione del rito.

Procedono essi con ordine in varie e lodevoli movenze sparsi di gusti e grazia fanciullesche quali il greco Pausia fece amare nell' arte, e portano a Diana i doni dell' Autunno: frutta canestri e grappoli sulli bastoni, che hanno all' uopo un legno traverso.

Le arie dei volti e l' insieme della composizione si uniscono in palesare un mano maestra . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 10.

(Lettera 9 giugno 1868).

Em̃o Sig.r Card. pro Ministro,

Ho l' onore di mandare all' Em̃za V. Revm̃a la seconda delle pitture, trovate negli scavi ostiensi del corrente anno; acciò sia presentata alla Santità di N. S. ch' è il magnanimo protettore di tante felici ricerche. Il soggetto di questo dipinto è affatto nuovo. Io credo che egualmente all' altro già tolto dalla camera stessa del nobile edifizio al quale serviva d' ornamento, abbia ad essere riferito ai Giovenali Ostiensi. Si formarono ai tempi di Nerone alcuni sodalizi, che col nome di *Iuvenales,* presero in varie città la cura di alcune feste proprie dei patri riti.

Una di tali feste sembra a me, che si vegga in questa dipintura. Il vessillo, che uno dei giovanetti ha innalzato, ha sul drappo tre busti, che dinotano altrettante divinità. Gli altri, in due gruppi di franca ed elegante composizione, si direbbe essere in sul concertare insieme alcuna cosa di loro adunanza. Due traggono un carro. La nave posta nel fondo segna il luogo marittimo, se non accenna al modo col quale la comitiva è venuta a quel lido.

L' argomento merita però più lunga e più ponderata ricerca. Ad ogni modo si arricchisce di pregevole quadro la nostra collezione di pitture antiche, fatta ora sì diviziosa dalle scoperte e dagli acquisti del glorioso regnante pontifice.

Colla settimana decorsa gli scavi d' Ostia sono cessati. . . . .

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

Num. 11.

(Lettera 30 giugno, 1868).

Em̃za Revm̃a,

La pittura ostiense, che ho l' onore di mandare all' Em̃za V. Rm̃a per essere presentata a Sua Santità, è singolare per la vivacità dell' espressione del volto, ottenuta colla risolutezza e colla maestria del tocco, non meno che lo sia per tutto l' insieme e per la conservazione. Marte vi è rappresentato in quegli arnesi di guerra e in quell' atto nel quale i romani lo invocavano in loro aiuto = *Mars propugnator.*

È rimarchevole la costanza tenuta dagli antichi artefici anche negli accessorî delle figure delle loro divinità.

Virgilio rappresentando Marte dice di lui:

Cristaque tegit galea aurea rubra,

appunto come si vede nella nostra dipintura.

Con questa nuova dimostrazione della fecondità delle ricerche degli scavi in Ostia, prego vivamente l'Em̃za V.a ad umiliare al Santo Padre i miei voti ecc.

P. E. Visconti, *Commissario delle Antichità.*

FIGURA FEMMINILE DI S. BASILIO.

§ 1. – Luogo e tempo della scoperta.

Intorno al luogo e al tempo della scoperta di questa pittura la notizia più autentica è quella data da Giuseppe ed Alessandro D'Este nel loro *Elenco degli oggetti* ecc., i quali, descrivendo i quadri esposti nella seconda sala dell' appartamento Borgia, ne parlano subito dopo l'affresco delle *Nozze Aldobrandine*. Ecco le loro parole (p. 25 e sg.).

« N. 10. MUSA O NINFA.

Allo stile ond'è eseguito, ed al colore del panneggio si ravvisa in questo dipinto un'opera antica, che ricorda il più bel tempo delle Arti; desso sembra una Musa o Ninfa, rinvenuta nell'anno 1810 in uno scavamento fatto in vicinanza della Via Nomentana circa quattro miglia lontano da Roma nella Tenuta detta di S. Basilio. Oltre questa Pittura furono trovati altri frammenti di Stucchi, e Pitture, le quali decoravano le pareti di una camera di nobile edificio, la più conservata delle quali è la descritta. »

Di questo scavo ho cercato notizia nelle memorie del tempo, ma non mi venne fatto di trovarne altrove cenno alcuno. Solo fra le carte manoscritte dei fratelli D'Este, conservate nella Biblioteca Vaticana (Cartella n. 23), trovai mescolata a documenti d'altro genere la relazione di uno scavo fatto in quella tenuta il 20 giugno 1811, nel quale fu scoperto un grande sepolcro di forma circolare che racchiudeva un sarcofago bisome; ma in quella relazione non si parla affatto di pitture, e d'altra parte la data dello scavo sarebbe posteriore d'un anno a quello ricordato nell'*Elenco* citato, per cui nulla è lecito inferirne in proposito [1]. Le indicazioni riportate nel-l'*Elenco* sono brevemente ripetute dal Pistolesi che ne dà anche un disegno [2], dal Gerhard (II. 2 p. 10), dal Nibby [3], e ancora dal Platner (p. 204). Un disegno fu pubblicato pure dal Biondi tra i *Monumenti Amaranziani* (tav. VII); ma qui egli è caduto in una strana e gravissima confusione, la quale, per l'autorità dell'uomo e dell'opera, ha deviato l'opinione di tutti gli archeologi che ebbero ad occuparsene di poi. Descrivendo egli (p. 4) la casa di Munazia Procula e la camera che aveva le pareti ancora in piedi (vedi sopra p. 56), asserisce che vi erano dipinte sei figure di donne: Canace, Fedra, Scilla, Pasifae, Mirra, ed una sesta anonima; la quale, come si vede dalla tavola annessa, non è altro che il cimelio trovato a S. Basilio, e non avrebbe nulla perciò a che fare colle cinque distinte col loro nome. Ma il fatto che questa figura era da gran tempo, forse fino dal principio, esposta senza nome insieme alle pitture di Tor Marancia, stimolò gli antiquarî, ignari del luogo e tempo della scoperta, a ricercarne uno che potesse adattarsi alla persona ed accordarsi con quello delle altre cinque compagne; e fino dai primi anni, quando ancora non era scusato l'errore dall'autorità del Biondi, già il Guattani l'aveva confusa colle figure di Tor Marancia [4], e il Pistolesi asseriva (p. 98) che « taluni la suppongono Giocasta per vederla unita alle incestuose.... ma altri pretendono riconoscervi il ritratto d'una favorita destinato all'ornamento di qualche nobile parete » [5]. Il Biondi per di più (p. 24) sostenne per

---

[1] Ecco il testo della relazione, che si riporta qui testualmente nella speranza che possa giovare alla ricerca d'altre notizie più precise.

« Nel giorno 20 del mese di Giugno dell'anno 1811 nella tenuta denominata di S. Basilio esistente circa 5 miglia fuori di Porta Pia, e precisamente nel luogo chiamato monte di S. Basilio nelle vicinanze del monte Sacro per la via Nomentana, è stata aperta una cava che ha dato indizj di una fabbrica, o monumento circolare, in mezzo del quale è stato ritrovato un sarcofago grezzo di marmo di Carrara di seconda qualità, le di cui dimensioni sono lunghezza pmi 15, altezza 11, larghezza 7 $^1/_2$, profondità nell'interno pmi 5. Essendo stato aperto alla presenza di molte persone, si sono ritrovati due scheletri umani uno dei quali situato a mano destra, da tutte le apparenze ha dimostrato essere lo scheletro di un uomo, l'altro a sinistra di donna, che si è riconosciuto da una lunga treccia di capelli, che al teschio della medesima era aderente, che presso di noi conservasi. La loro situazione nell'urna era la seguente. Posti secondo la lunghezza della medesima, la loro testa e viso guardava alcuni avanzi di una porta, che sembra fosse l'ingresso al sepolcro medesimo. Erano involti in alcune vesti di lana finissima, che doveva essere di color porpora atteso il color di vino scuro o di caffè che conservavano; come ancora dovevano le medesime vesti forse tessute con delle righe d'oro, ovvero essere ornate di frangia d'oro, atteso alcuni fili del medesimo metallo che fra le vesti si sono rinvenuti. Ripieni erano di balsamo, che all'odore è sembrato mirra, la qual cosa non ripugna al costume de' Romani del 4°, o 5° secolo in poi dell'era Cristiana. I loro corpi sembravano interi, ma al contatto dell'aria, e delle mani di un uomo fatto scendere nell'urna, si è tutto ridotto in polvere, a riserva del teschio, e di qualche altro osso maggiore, come del femore, tibia ischj, le quali si conservano intatte anche al presente.

La loro età doveva essere giovanile, conservandosi ancora i denti della mascella superiore, non essendosi ritrovata che dell'uomo l'inferiore. Alla mascella superiore del-l'uomo si vedevano indizi di mustacci, dal che può dedursi che il suo mento fosse ricoperto di barba. La qual cosa richiama l'epoca presso poco del secondo secolo dell'èra nostra.

La mancanza di una medaglia, anello, iscrizione, o qualunque altra cosa potesse indicare l'epoca, il nome dei personaggi nel sarcofago sepolti ci fa rimanere nell'oscurità, e nell'ignoranza di quello, che unicamente potrebbe essere necessario per l'erudizione, e la cognizione della storia, e del soggetto etc.

Fatto a Roma li 21 Giugno 1811 ».

[2] Vol. III, p. 98 e tav. XXXVI, B.

[3] *Roma nell'anno 1838,* P. II moderna, p. 244.

[4] *I più celebri quadri* ecc., tav. II e indicazioni premesse.

[5] Mentre infatti il Nibby nell'*Itinéraire instructif de Rome* pubblicato nel 1824 (tom. II p. 486) parlava di « une Nymphe trouvée en 1810 près de la voie Nomentana dans la ferme de St. Basile », e la stessa notizia ripeteva nelle edizioni successive; Fea e Bonelli nella *Descrizione di Roma* pubblicata nello stesso anno (tom. I p. 73) asserivano « .... i sei minori quadretti furono trovati nel 1818 a Tor Marancia.... e nell'Anonima frammentaria si può sostituire Giocasta », e anche questa asserzione passava invariata nelle altre edizioni.

essa il nome di Medea: « Ho detto di sopra che questa figura può rappresentare Medea. Nè l'atto, in che si vede, meglio si converrebbe ad altra che a lei. Diresti ch'ella, dopo aver meditato sul modo di vendicarsi, apra il labbro a queste fiere parole: Io ho partorito i figli di Giasone; ho la vendetta in mano; innanzi al padre gli ucciderò:

> Parta iam, parta ultio est.
> Peperi . . . .
> Per viscera ipsa quaerere supplicio viam,
> Si vis, anime . . . . ».

E se la testimonianza del Biondi non fece testo per l'applicazione del nome di Medea, fu accettata in seguito senza eccezione rispetto all'origine del cimelio, il quale fu compreso e studiato nel ciclo delle pitture di Tor Marancia. Solo il Dilthey parve sul punto di accorgersi dell'errore. Confrontando egli la pubblicazione delle pitture di Tor Marancia fatta da Raoul-Rochette con quella del Biondi, dovette avvertire che il primo parlava di cinque figure, mentre il secondo ne descriveva sei, e perciò seguendo una sua congettura, o fidandosi dell'asserzione di qualche custode poco dotto, spiegò la discrepanza dei due testi coll'ipotesi che la sesta figura anonima « di lavoro meno franco e più sottigliato » fosse stata trovata più tardi delle altre cinque [1]. Ma a questa spiegazione si acquietarono i suoi dubbî, e, proseguendo nella falsa via aperta dal Biondi, propose per l'anonima figura il nome di *Byblis*, che non incontrò obbiezioni di sorta e venne accettato ultimamente anche dall'Helbig (*Führer*, II p. 169). Tolta però ogni base alla testimonianza del Biondi per l'origine della pittura, non riman luogo ad alcuna ipotesi circa l'interpretazione. Solo può sembrar strano che il Biondi sia caduto in errore così grave, egli che, per aver promosso e vigilato lo scavo di Tor Marancia e per aver assunto l'incarico di tesserne la narrazione, era più di ogni altro in grado di riferirne con copia ed esattezza di particolari. Certo è che, se intorno agli scavi di Tor Marancia non avessimo le testimonianze contrarie e contemporanee del Guattani [2], del Raoul-Rochette [3] e del Pistolesi (p. 98), potremmo sospettare che l'errore fosse dei fratelli D'Este e del Nibby, i quali, data la notizia dello scavo di S. Basilio del 1810 e dell'entrata di un cimelio di pittura di questa provenienza nei Musei Vaticani (della quale poi nei trambusti dell'impero Napoleonico si fossero smarrite le tracce), avrebbero potuto credere di ritrovarla nella sesta *eroina* di Tor Marancia, senza nome, tanto più se fosse provata la congettura del Dilthey, che una di quelle figure era stata scoperta più tardi. Ma i fatti sono molto diversi, ed è giocoforza ammettere che il Biondi è caduto qui in errore. Del resto l'errore, se non giustificabile, non è difficile a spiegarsi, quando si pensi che la casa di Munazia Procula fu scavata nel 1817, che subito dopo la sospensione dei lavori di quell'anno egli dovette partire per la Toscana, che nella sua narrazione, pubblicata venticinque anni dopo nel 1843, non poté avere per guida alcuna pianta dello scavo, che la pubblicazione uscì in gran parte dopo la sua morte [4], e che l'erronea indicazione aveva cominciato ad aver corso molto tempo prima, come si rileva già dalla *Guida* Fea-Bonnelli del 1824 e dalla testimonianza citata del Pistolesi.

Non si può dire perciò nè come nè quando questa pittura sia entrata nei Musei Vaticani. La *Nuova descrizione* del Fea del 1819, che illustra e commenta il quadro delle *Nozze*, allora di recente acquisto (p. 70), ne tace affatto, mentre ne parla e la riproduce colle cinque figure di Tor Marancia il Guattani tra *I più celebri quadri* ecc. pubblicati nel 1820, e i fratelli D'Este nell'*Elenco* citato del 1821 la descrivono tra i quadri della seconda stanza dell'Appartamento Borgia. Qualche anno di poi essa dovette essere trasportata, insieme agli altri affreschi antichi, nella terza stanza, dove la trovarono e brevemente la descrissero tra gli altri il Pistolesi (*Vat. ill.* III, p. 98) e il Gerhard (II, 2, p. 10): da ultimo nel 1838 passò colle sue sciagurate compagne nella sala del Sansone (ora delle *Nozze Aldobrandine*) della biblioteca Vaticana, dove rimane tuttora appoggiata alla parete a sinistra di chi entra subito dopo il quadro di Canace, difesa da vetro, e chiusa entro cornice come le così dette eroine, ragione non ultima questa per cui, prima fra il volgo e poi anche fra i dotti, andò confusa con esse.

§ 2. – Riproduzioni e stato di conservazione.

(Tav. LII, m. 0.94 × 0.51).

Le uniche riproduzioni a me note di questa figura sono quelle del Guattani (*I più celebri quadri* ecc. tav. II), del Pistolesi (III, tav. XXXVI *B*) e del Biondi (*Mon. Am.* tav. VII), le quali, eccetto che nell'espressione del viso che non è fedelmente interpretata, concordano fra loro in tutto, tranne che nell'acconciatura dei capelli, che nella tavola del Biondi non è indicata in modo chiaro, e nel braccio sinistro che è nudo nel Biondi e nel Guattani, mentre nel Pistolesi porta una manica che giunge fino al polso della mano.

Rispetto allo stato di conservazione valgano le osservazioni seguenti.

La pittura manca di tutta la parte inferiore della persona dalle ginocchia in giù. Il fondo era di color grigio, come si vede ancora a destra lungo il fianco fino al gomito sinistro, e in una sottile striscia che segue il contorno della figura fino quasi al gomito del braccio destro; il resto fu ritoccato con una tinta molto più densa di color giallo-biancastro. Molto alterato è tutto il fianco destro della figura dal gomito in giù: l'intero avambraccio e il goffo rigonfiamento della veste sono opera di qualche mal destro restauratore, il quale ha creduto forse che le dita della mano distesa stringessero e traessero in fuori a sinistra una piega del chitone. Ma, osservando attentamente l'affresco, si scorge che dalla rientranza del seno a sinistra il contorno della figura discendeva con una linea leggermente obliqua in basso, linea indicata ora da un tocco nero come se fosse una piega; e ciò è confermato dall'altra linea trasversale inferiore indicante l'orlo estremo del *kolpos*, la quale non si estende a quella parte dell'abito che venne aggiunta nel ritocco.

Parecchie screpolature attraversano il dipinto, e tutte furono turate con stucco e accompagnate con qualche tinta, non tanto però che non ne appaiano qua e là le tracce. Una di esse attraversa orizzontalmente la testa sul confine della fronte coi capelli; un'altra passa sotto il mento e termina nella spalla destra; una terza discende dal collo attraverso il petto e le dita della mano sinistra e si allarga in uno scrostamento, il quale determinò la caduta del pezzo originario che conteneva l'avambraccio destro e parte forse del fianco destro della persona: una quarta screpolatura si stacca dalla precedente sulla piega inferiore del *kolpos* e discende in direzione obliqua verso sinistra: una quinta scende verticalmente dall'orlo del risvolto attraverso il femore e il ginocchio sinistro. Alquanto alterato con leggieri tocchi rossastri è il braccio sinistro sul quale sembra che il restauratore abbia immaginato una sottile manica trasparente.

---

[1] *Ann. Inst.* 1869 p. 63 nota 2: cfr. *Rhein. Mus.* XXV (1870) p. 156.

[2] *Memorie Enciclop.* per il 1816 p. 120.

[3] *Peintures antiques inédites*, p. 397 e sgg.

[4] Vedi *Mon. Amar.* p. 138. Ibid. a p. 4 il BIONDI scrive: « Ho dovuto dunque dettare questa descrizione così, come ho potuto il meglio, e sarò forse caduto in qualche inesattezza: di che prego i lettori che vogliano avermi per iscusato ».

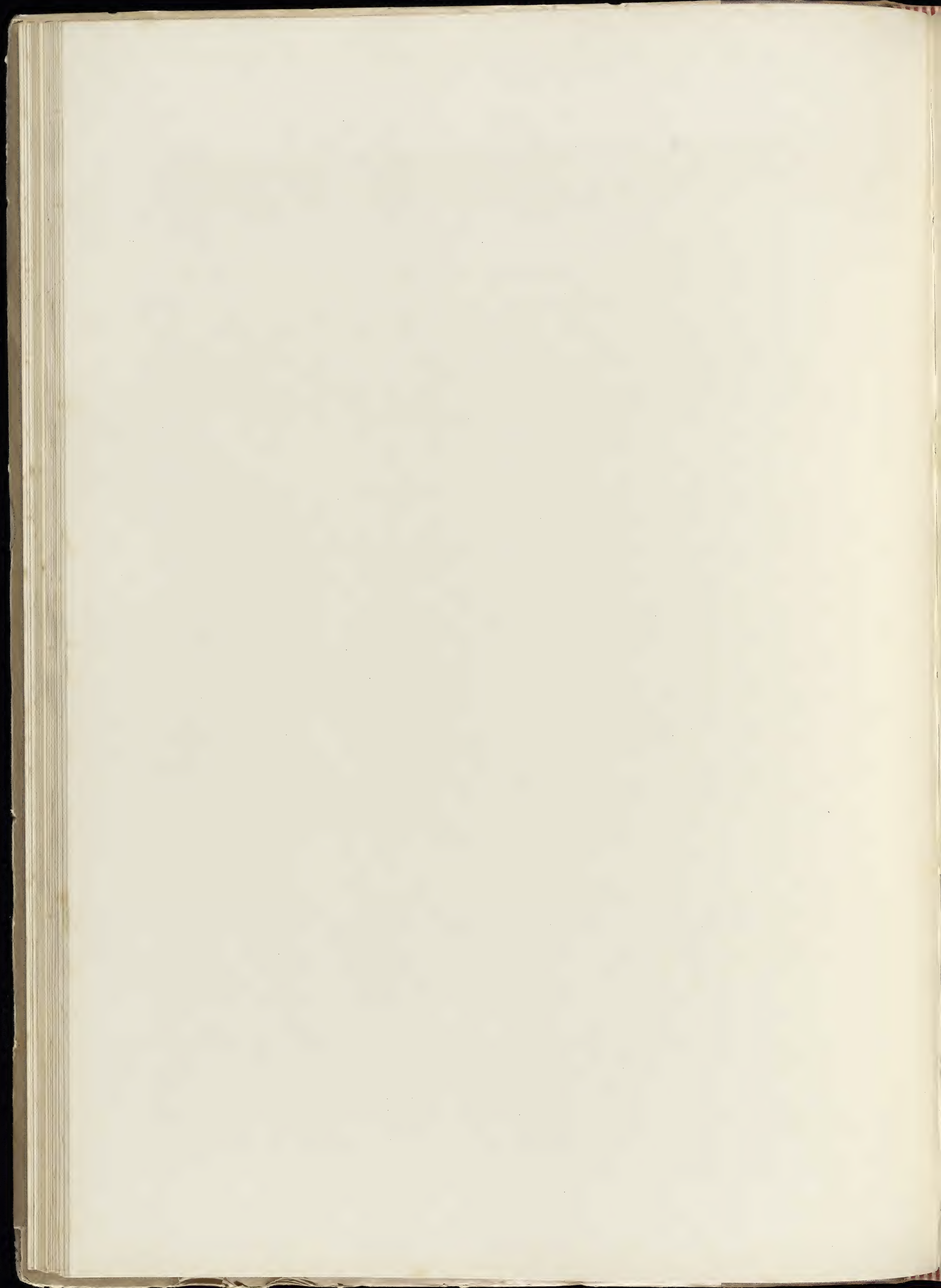
§ 3. - Descrizione, significato e valore.

Il fondo è di color mattone bigio. La figura dipinta prende luce da sinistra. Essa è una giovane donna, ritta, di carnagione rosea, coi capelli biondi divisi sulla fronte da una scriminatura e ripiegati indietro e fermati probabilmente sulla nuca: alcune ciocche però ricadono sugli omeri e sulle spalle ai lati del collo, mentre altre sono strette in nodo nel mezzo del capo sopra la fronte; veste un doppio chitone di color violetto-chiaro; porta armilla omerale ad ambe le braccia e un braccialetto al polso della mano sinistra. La persona e lo sguardo volgono obliquamente a sinistra: l'omero sinistro aderisce al busto e l'avambraccio è ripiegato colla mano attraverso il petto: il braccio destro pare fosse disteso lungo il fianco.

È impossibile indicare con precisione che cosa essa rappresenti, mancando nell'affresco rimasto qualsiasi scritto o attributo che valga ad indicare se fosse donna, o ninfa ecc., e mancando anche qualsiasi notizia sulle condizioni dell'edificio in cui fu trovata, sul resto della pittura e sul genere delle decorazioni a cui era collegata. Giuseppe ed Alessandro d'Este nell'*Elenco* citato (p. 26) la dissero « Musa o Ninfa »; Erasmo Pistolesi invece « donna regale », e, dopo aver accennato alla diceria allora corrente che la chiamava Giocasta, perchè « unita alle incestuose Canace, Mirra, Pasifae » (p. 98), asseriva che altri pretendevano « riconoscervi il ritratto d'una favorita destinata all'ornamento di qualche nobile parete »; ma poi nelle note apposte al testo osserva (nota 5) che la forma « anzichè reale, sembra di alto rango » per le armille del braccio, « circostanza che la esclude dal coro delle *divinità*, delle *muse*, delle *ninfe* », e da ultimo (nota 7) conclude che « il cader de' suoi capelli sul petto, proprio delle *Veneri* e delle *Baccanti:* le vesti, che doppiamente succinte addiconsi alla *Dea della caccia*, non lasciano una sicura via per giungere ad una adeguata interpretazione » [1]. Più tardi il Gerhard (II 2 p. 10) seguìto anche dal Platner (p. 204) la chiama semplicemente figura femminile, e il Nibby (*Roma nell'anno 1838*, p. 244) *Ninfa*.

Di tutte le denominazioni proposte, quella di « figura femminile » è di certo la più prudente, e non mette conto discutere le altre di musa, ninfa, baccante, Venere, Diana. Che se a questa denominazione si volesse dare una determinazione maggiore si potrebbe accostarsi all'ipotesi del Pistolesi che qui si abbia il ritratto di qualche fanciulla favorita, o meglio della padrona del luogo. Infatti, le linee del viso, colla fronte troppo larga in paragone dell'acutezza del mento, e l'acconciatura non sono quelle convenzionali di un tipo ideale, ma fanno pensare ad una figura reale ritratta dal vero.

Del resto il disegno e il colorito sembrano opere di buon pennello, e ci fanno rincrescere i guasti del restauro e la perdita delle altre pitture e degli ornati che l'accompagnavano. Anche intorno all'età non è possibile venire ad alcuna particolare determinazione. Unico criterio direttivo è la bontà del disegno e del colorito; e per essa si può congetturare che la pittura appartenga al primo o al secondo secolo dell'impero, ma sarebbe pretesa temeraria dare a questa congettura un carattere di certezza, e non di semplice probabilità.

[1] Non discuto le ragioni delle esclusioni del Pistolesi che ognuno può correggere da sè: noto soltanto che non ha luogo il fatto delle « vesti doppiamente succinte »: di succinto non vi è altro che il risvolto del chitone, che è poi il *kolpos* propriamente detto.

CORSA DI BIGHE GUIDATE DA PUTTI.

§ 1. – **Luogo e tempo della scoperta** *.

Alessandro Profili, proprietario di una vigna detta dei Pupazzi fuori porta S. Sebastiano, con scrittura privata in data 25 ottobre 1835, permise a Domenico di Puccio, ricercatore di antichità, di fare degli scavi nella sua vigna, colla condizione che, se gli utili dello scavo non arrivassero al valore di cento scudi, dovessero andare per intero allo scavatore, e se invece toccassero o superassero i cento scudi, la somma fosse divisa in parti eguali fra proprietario e scavatore [1].

Cominciati i lavori, sui primi dell'anno 1836 si scoprì un arco, avanzo di un antico sepolcro, sotto il quale era dipinta una corsa di bighe tirate da coppie di animali diversi e guidate da putti; ma, desiderando il Di Puccio di approfondire lo scavo, e non potendo farlo senza demolire l'arco che minacciava rovina, si rivolse per il permesso necessario all'ufficio del Camerlengato, il quale ordinò un'ispezione sul luogo ai signori Grifi e Rossignani membri della Commissione di Antichità e belle arti. Questi si recarono sul luogo il 14 gennaio, e colla data del 17 seguente mandarono la loro relazione al Cardinale Giustiniani Camerlengo con voto favorevole alla demolizione, purchè prima si fosse proceduto al distacco della pittura, o per lo meno se ne facesse una copia [2]. Il Cardinale annuì, e con lettera in data 5 febbraio commise al Barone Camuccini, Ispettore delle pitture, di affidare il distacco della Pittura al signor Succi [3]. L'operazione riuscì assai bene, l'affresco distaccato fu presentato alla Commissione di Antichità e belle Arti, e l'uditore presidente Mons. Santucci il 5 maggio successivo riferendo al Cardinale il voto della Commissione favorevole alla demolizione dell'arco in questione, conchiudeva: « E siccome tale rarissimo dipinto collocar si potrebbe nella sala delle *Nozze Aldobrandini*, la Commissione propose di adornarlo di una cornice dorata a foggia di quella che cinge il monumento del rito nuziale, e guarentirlo con un cristallo davanti. Però si aggiunse di non trasportarlo al Vaticano fino a tanto che non sia trovato il posto ove subito appenderlo » [4]. Il cristallo, della grandezza e dello spessore necessario, fatto venire da Parigi, fu regalato dal Principe Francesco Borghese, e il 7 dicembre il quadro era già stato consegnato a Mons. Maggiordomo, Prefetto dei Sacri Palazzi [5].

Dove la nuova pittura abbia preso posto allora, se nella sala dell'Appartamento Borgia, o nella Biblioteca Vaticana, non è possibile dedurre dai documenti noti, perchè in quegli anni appunto le sale dell'Appartamento Borgia cessarono di essere Museo ed accolsero le collezioni di opere a stampe appartenenti alla Biblioteca. La sala delle *Nozze Aldobrandine* fu inaugurata nel 1838, e in quell'anno probabilmente la pittura delle bighe vi era collocata. Tuttavia il Nibby non ne fa alcun cenno nella sua descrizione di Roma del 1838 (Parte II, mod. p. 244 e sg.) e la guida che per la prima ne discorre è quella del Platner (p. 204) pubblicata nel 1844. D'allora in poi anche questa pittura rimase esposta nella Sala delle *Nozze Aldobrandine*, posata su quattro grifi, lungo la parete a sinistra fra le due finestre, e di fronte al quadro delle *Nozze;* ma essa non divenne mai oggetto di studio speciale, non fu mai riprodotta, nè quasi mai è menzionata nelle guide e nelle descrizioni posteriori di Roma.

§ 2. – **Stato di conservazione.**

(Tav. LIII: diametro m. 1.75 × 0.82 di altezza).

L'affresco dipinto sopra una parete rozzamente preparata – l'intonaco non è tutto eguale e liscio come si vede ordinariamente nelle pitture antiche – è frammentario soltanto negli angoli inferiori; ha forma semicircolare corrispondente alla lunetta dell'arco, dal quale fu tolto, ed è ancor visibile, lungo l'orlo superiore a destra, una linea rossastra che segnava il contorno della pittura e seguiva la curva dell'arco.

Non vi sono screpolature evidenti: una che attraversava verticalmente l'affresco a sinistra, lungo la figura del putto, fu chiusa e il colore rifatto: gli scrostamenti sono parecchi, piccoli e grandi, ma su tutti fu condotta di nuovo la tinta in armonia col resto: i maggiori di essi sono nella parte superiore a destra e nella infe-

---

* Le notizie che riguardano la scoperta della pittura e il suo collocamento nella Biblioteca Vaticana sono tratte da un incartamento manoscritto, conservato nell'Archivio di Stato in Roma, tra le carte del Camerlengato anno 1836, Fasc. 2430, Titolo 4° sotto il nome *Di Puccio Domenico*. Un annuncio a stampa della scoperta e del distacco è nel Supplemento al N. 48 del *Diario di Roma*, 17 giugno 1837. – Dall'incartamento suddetto sono tolti i documenti che si pubblicano in appendice a questi paragrafi:

1. Lettera di Luigi Grifi in data 17 gennaio 1836 al Cardinale Camerlengo.
2. Relazione dell'Uditore del Camerlengato G. Santucci in data 5 maggio 1836.
3. Notizie particolari tolte da altre carte posteriori degli anni 1837, 1838 e 1849.

[1] Così è nella scrittura conservata nell'incartamento citato e sottoscritto dal solo Profili, perchè il Di Puccio era analfabeta.

[2] Vedi la relazione in *Appendice* N. 1.

[3] Vedi il rescritto alla Relazione precedente.

[4] Vedi la Relazione in *Appendice* N. 2.

[5] Vedi i rescritti alla Relazione precedente.

riore dietro la biga tirata da pantere. Superiormente appare fosse scrostato e quindi ristaurato il tratto fra il ventre del putto e le teste delle due pantere sottostanti: inferiormente il terreno fra la prima e la seconda biga, che era forse caduto durante il distacco, fu grossolanamente ristaurato, e il ristauro si estese anche alla ruota della biga. Del resto sono evidenti in quasi tutto il dipinto i ritocchi nel colore: specialmente i contorni e le linee principali delle fiere nel campo inferiore, e più parcamente la parte anteriore dei due stambecchi (?) a sinistra nel campo superiore: non sembrano alterati, almeno anteriormente, i due animali della prima biga a destra: solo pare aggiunta quella specie di gualdrappa che li ricopre nella parte posteriore [1].

§ 3. - **Descrizione e significato: età e valore.**

Lo sfondo rappresenta una specie di arena divisa in mezzo da una striscia di arbusti e di erbe, a cui si aggiungono, l'uno al di quà l'altro al di là della linea, due blocchi quadrangolari di color bigio, a guisa di ampî recipienti di pietra, dai quali si ergono arbusti maggiori a forma piramidale (tre dal primo recipiente di destra, uno solo dal secondo) con foglie o fiori di tinta giallo-rossastra. Tre altri arbusti simili vedonsi a sinistra, ma ivi essi sembrano piantati nel terreno stesso.

Lungo questa linea mediana di arbusti, due da una parte e due dall'altra, corrono quattro bighe tirate al galoppo da animali diversi guidati per le redini da putti che agitano lo staffile: due di esse, quelle al di là della linea, muovono da destra a sinistra, le altre da sinistra a destra.

La prima in alto, a destra, pare tirata da due piccoli muli color bruno e ornati sul capo presso le orecchie da due ciuffi di piume similmente di color bruno. Sulla groppa dei due quadrupedi si vede ora distesa una specie di gualdrappa, dovuta probabilmente ad un malinteso restauro. Del veicolo si scorge soltanto l'orlo superiore di color rossastro. Il putto porta ricinto il petto da una fascia (*ζωστόν*) a cui sono legate le guide del cocchio: nella destra agita la frusta e colla sinistra pare aggrapparsi all'orlo della biga: del putto non si vede il femore destro, che deve essersi perduto nello scrostamento, senza che il restauratore abbia creduto di tenerne conto.

La seconda biga è tirata da due animali somiglianti a stambecchi di color bigio [2]. Della biga di color rosso-violaceo si vedono l'orlo anteriore, il fondo e la parte superiore di una ruota a sei raggi. Il putto, come nella biga precedente, ha le guide delle briglie fermate alla fascia, agita colla destra la frusta, e colla sinistra pare atraccato all'interno del cocchio.

La terza è tirata da due tigri dalla pelle di color fulvo-scuro con lunghe strie nere: il cocchio è di color rossastro e la ruota che si vede è a quattro raggi. Il putto volge indietro la testa, è senza fascia, regge le briglie con ambe le mani, e nella destra, oltrechè un paio di briglie, tiene una frusta.

La quarta biga è tirata da due pantere di color fulvo-chiaro con brevi strisce nere [3]. La biga è di color rossastro. Il putto ha le briglie rigirate intorno ai fianchi e al collo e raccolte nella mano sinistra: si abbandona col corpo all'indietro e tiene alzata nella destra la frusta.

Bighe tirate da fiere e guidate da putti non possono esser altro che una rappresentazione fantastica fatta a scopo decorativo; ma, sapendo che l'arco da cui l'affresco fu tolto copriva una tomba, non si potrebbe congetturare, che ivi fossero conservate le ceneri di qualche bambino, e che l'argomento della pittura fosse allusivo alle occupazioni degl'infanti nella vita d'oltretomba? Rappresentazioni di corse in bighe e quadrighe guidate da amorini sono frequenti nei bassorilievi dei sarcofagi e nei mosaici dell'età imperiale, come frequenti sono nei dipinti pompeiani gli amorini in atto di esercitare un'arte od una professione, nè occorre qui farne l'enumerazione [4]. Da queste rappresentazioni comuni di amorini fu suggerita al pittore l'idea della composizione ed egli l'applicò al caso particolare della tomba che dovette decorare; e così probabilmente è avvenuto che, dovendo i suoi putti rappresentare non piccoli Amori, ma ombre infantili, queste ci appaiono senza l'attributo consueto degli Amori, cioè le ali [5].

Nulla di preciso può dirsi circa l'età di questa pittura, mancandoci esatti particolari sull'età della tomba a cui appartenne: non si possono negare alla scena vivacità e naturalezza di movimento, ma l'esecuzione appare trascurata. Le figure meglio riuscite sono quelle degli animali. In generale si può asserire che il dipinto fu pensato e compiuto in un'età nella quale le buone tradizioni dell'arte classica erano tuttora in vigore; ma i termini estremi di questa età vanno presi in senso molto largo, perchè, come si sa, difetti della esecuzione e della tecnica possono attribuirsi tanto ad un periodo di decadenza generale quanto a colpa particolare dell'artista: quindi, se non si potrà discendere per il tempo oltre il quarto secolo, non sarebbe nemmeno assurdo risalire al secondo.

---

[1] Sul modo e sull'estensione dei restauri vedi *App.* doc. N. 3.

[2] Altri disse gazelle (PLATNER, p. 204): intorno alla diffusione dello stambecco e alle sue rappresentazioni nel mondo classico, vedi O. KELLER, *Thiere d. cl. Alterth.* pp. 37-52.

[3] Sulla frequenza della pantera nei dipinti e nei mosaici romani vedi O. KELLER, op. c.. p. 147.

[4] Vedi ROSCHER, I, 1, p. 1366 e sgg. ed anche WILPERT, op. c., p. 27 e specialmente Tav. XXXI, XXXIII, LII, CXLVIII, CCXLV.

[5] Queste considerazioni valgono, se realmente l'affresco originale mostrava dei putti senza ali. Qualche dubbio in proposito può nascere dalla lettura dei documenti accennati nell'*App.* N. 3, nei quali si parla espressamente di carri guidati ognuno da un *genio alato;* mentre gli altri documenti N. 1 e 2 non fanno alcuna menzione di ali. Nella pittura, com'è ora, non si vedono ali, e nemmeno si può sospettare che vi fossero, se non forse nel putto del cocchio in alto a sinistra, dietro le cui spalle si vede una leggerissima striscia biancastra, che potrebbe essere, per la forma e per la direzione, l'avanzo di due ali di color azzurro. Riesce però inesplicabile che Grifi e Santucci non se ne siano accorti, e che il restauratore, per le mani del quale l'affresco è passato, non ne abbia tenuto conto. Inclinerei perciò a credere che l'aggettivo *alato*, che compare in quei documenti, sia dovuto ad un'aggiunta iperbolica o retorica suggerita dall'uso del vocabolo *genio*, e non ad una condizione di fatto della pittura originale.

APPENDICE.

Documenti tratti dall'Archivio di Stato di Roma. Archivio del Camerlengato, anno 1836, fasc. 2430, tit. 4.

NUM. 1.

Lettera di Luigi Grifi al Cardinale Camerlengo.

Commissione Generale Consultiva
di Antichità e Belle Arti.

Li 17 Gennaio 1836.

Eminenza R̃ma,

ADEMPIENDO agli ordini veneratissimi pervenuti al sottoscritto Segretario della Commissione col rescritto N. 95331, il di 14 Gennaio egli in compagnia del Sig.r Vincenzo Rossignani verificatore e soprintendente degli scavamenti è andato alla vigna Profili fuori di Porta S. Sebastiano, ove scavasi da Domenico di Puccio, ed osservato avendo l'arco antico di pochissima ampiezza dissotterrato costì, entro cui evvi una dipintura a colori che rappresenta due bighe in corsa, stimossi di consigliare l'Em.a V.a Rev.a a concedere la demolizione dell' archetto siccome opera che non fa parte di altro monumento, e costruita con assai negligenza. Ma perchè sarebbe cosa utile di salvare la dipintura, qual ch'ella siasi, potrebbe l'Em̃a V.a degnarsi di spedirvi il Sig.r Succi, perchè giudicasse della possibilità di staccarla dal muro, e se ciò fosse o difficile o dispendioso, allora anzi che perderla converrebbe ritrarne un disegno.

Il Pucci poi non volendo fare la spesa di staccare la dipintura la cederebbe liberamente a chi ne la togliesse, o se l'Em̃a V.a volesse pur contraccambiarlo in caso che la dipintura si staccasse perfettamente si appagherebbe di qualunque ricompensa . . . .

Lo scrivente si rassegna col più divoto ossequio e venerazione baciandole la S. Porpora

Dell' Em. Vr̃a R̃ma

U.mo Dev.mo Ob.mo Servitore
L. GRIFI.

[Rescritto del Cardinale in data] 5 Febbraio 1836 N. 85831: — Essendo stato commesso al S.r Barone Camuccini d' incaricare il S.r Succi a staccare l' entroind.a pittura antica, si attendano i riscontri di lui.

NUM. 2.

Relazione dell' Uditore del Camerlengato G. Santucci.

Commissione Generale Consultiva
di Antichità e Belle Arti.

Li 5 Maggio 1836.

Eminenza R̃ma,

Prima che i Signori Consiglieri sedessero per discorrere su quanto occorrerebbe di propor loro nella raunanza dei 26 marzo 1836, era esposta alla loro vista la dipintura antica esaminata già dal Segretario in un sepolcro quasi diroccato, e di cui non rimaneva che un solo arco, ove tale dipinto condottovi sul fondo era serbato illeso, ma prossimo a perdersi per la imminente ruina dell' arco stesso. Cosicchè non istimando cosa utile d'instaurare quell' arco dissotterrato ad una notabile profondità, e chiedendosene dall' altro canto la demolizione dal sig.r Profili proprietario del terreno, che è una vigna sulla via Appia non lontano dalla Porta, e dal Di Puccio scavatore di quel luogo, i quali cedevano volentieri la pittura, purchè quel rudero fragilissimo che vietava il profondare lo scavo fosse stato abbattuto, fu divisato allora dal Segretario di tentare almeno di trarne il dipinto e dal muro trasferirlo sulla tela. Il che essendo stato operato egregiamente per la vigilanza e per la cura del Sig.r Filippo Tomassini, e del Sig.r Barone Camuccini, tutto il consesso encomiò tal opera, mercè la quale si conserva una vaghissima copia di bighe tratta, qual da pantere, qual da cavalli, una da un pajo di tigri, l'altra da due cervi, che correndo all' intorno di una spina composta di verzura, ove da capo e da pie' invece di due mete stanno due termini, sono guidate ciascuna da un putto che in attitudine piena di leggiadria si disputano la vittoria. E siccome tale rarissimo dipinto collocar si potrebbe nella sala delle Nozze Aldobrandine, la Commissione propose di adornarlo di una cornice dorata a foggia di quella che cinge il monumento del rito nuziale, e guarentirlo con un cristallo nel davanti. Però si soggiunge di non trasportarlo al Vaticano fino a tanto che non sia pronto il posto ove subito appenderlo.

Lo scrivente Uditore del Camerlengato e Presidente della Commissione nel dare contezza all' Em̃za Vr̃a R̃ma di questi divisamenti della Commissione si rassegna col più divoto ossequio e venerazione baciandole la S. Porpora

Dell' Em̃za Vr̃a R̃ma

U.mo Dev.mo Ob.mo Servitore
G. SANTUCCI.

Sul rovescio vi sono tre rescritti:
Quello del 20 maggio dice: « Quando siasi trovato il cristallo e terminata la cornice, si riassuma per interpellar Mons. Maggiordomo sulla preparazione del luogo da destinarsi per l' entroindicata pittura.
Quello del 3 nov. dice: « Essendo venuto il cristallo si ripropone ».
Quello del 7 dic. dice: « Essendo stato consegnato il quadro » ecc.

NUM. 3.

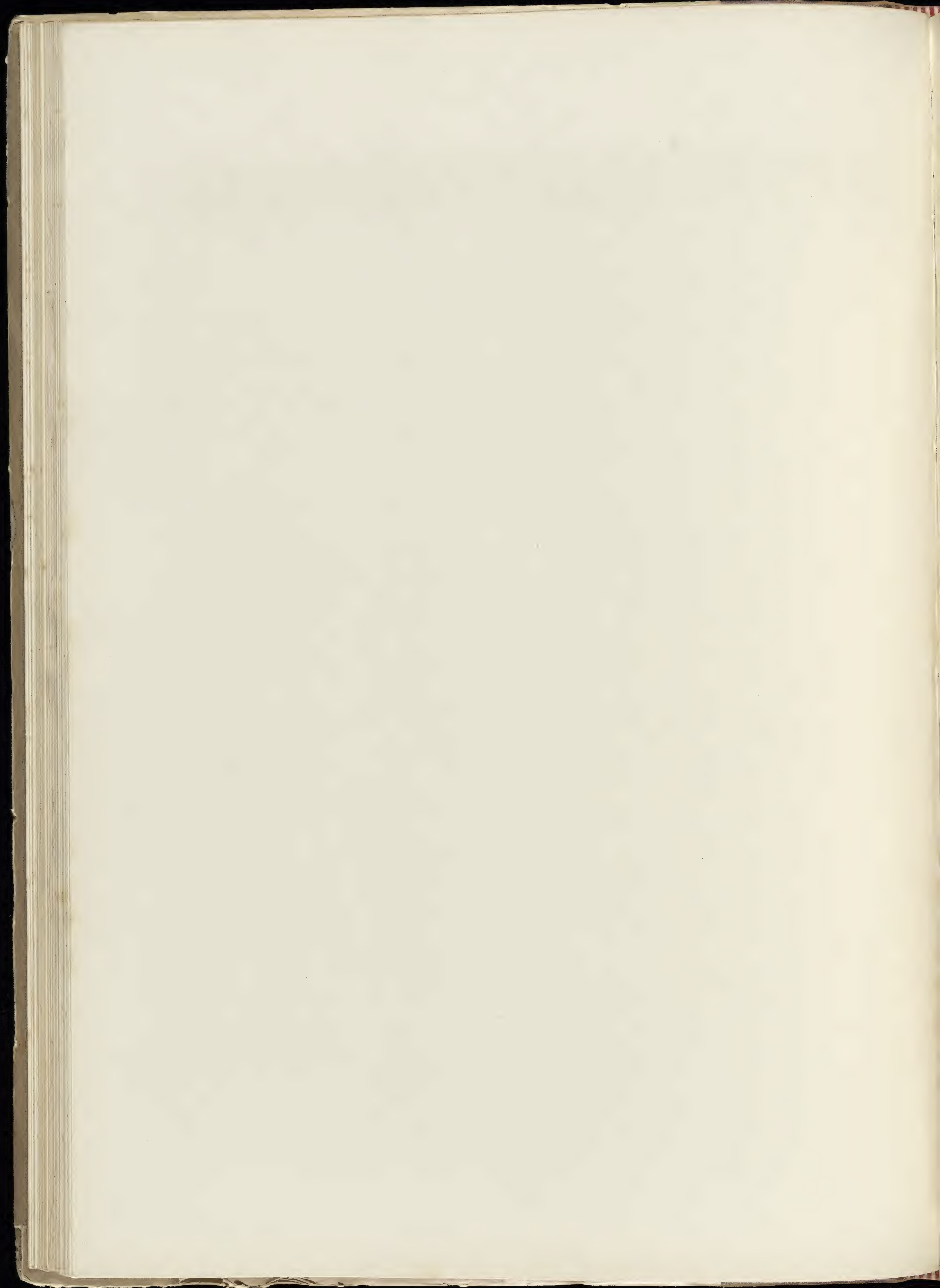
Notizie particolari tolte da altre carte posteriori degli anni 1837, 1838 e 1849.

Alessandro Profili con istanza al S. Padre ricevuta colla data *12 luglio 1837* chiede un compenso per la pittura, la quale dice rappresentare « un Circo, con una corsa di quattro carri tratti d'animali di varie specie e guidati ognuno da un genio alato ».

Il Card. Giustiniani, con decreto in data 12 febbraio 1838, dichiara che il Profili non ha alcun diritto al compenso.

Gli eredi Profili riproposero la domanda nel 1849 e nella relazione preparata in risposta ad essa col titolo di « Cenni intorno al ritrovamento di un antico affresco, e quistione d'interesse nato d'esso » leggonsi i seguenti periodi:

« Domenico di Puccio operando degli scavi a ricerca di oggetti antichi nella vigna di Alessandro Profili discoperse sotterra in un sottarco ben picciolo un affresco antico assai male andato, rappresentante un circo con una corsa di quattro carri tirati da varie specie di animali, e guidati ognuno da un genio alato ». . . . .

« Sopra relazione della Commissione ordinò il Cardinal Camerlengo e fu eseguito a diligenza del sig.r Baron Camuccini lo stacco della indicata pittura, l'intelaratura, il ravvivamento, l'incorniciatura con superbo cristallo (dono del signor Principe Borghese) e il collocamento nelle Gallerie Vaticane ove fa di sè bella mostra ».

INDICE BIBLIOGRAFICO.

Altmann, W.: *Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit.* Berlin, 1905.

Ameis-Hentze: *Anhang zu Homers Odyssee.* Heft 2. Leipzig, 1876.

Amelung, W.: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums.* Vol. I. Berlin, 1903.

— — Vedi Holtzinger-Amelung.

Annali e *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica.*

Archäologische Zeitung.

Ashby, Th. Junior: vedi *Classical Review* 1904, p. 79 e sgg.

Atlas zur Archäologie der Kunst. München, 1897.

Ausgewählte Griechische Terrakotten im Antiquarium der Königl. Museen zu Berlin. Berlin, 1903.

Barbier de Montault, X.: *La Bibliothèque Vaticane et ses annexes.* Rome, 1867.

Bartoli, P. S.: *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata: a Petro Sancte Bartolo delineata et incisa: notis Io. Petri Bellorii illustrata.* Romae, 1683, 2ª ed.

— — *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma* ecc., ristampate nella *Miscellanea crit. e antiquaria di* C. Fea, vol. I, Roma, 1790.

— — Vedi anche *Recueil de peintures antiques.*

Bartsch, A.: *Le peintre graveur.* Vienna, 1803-1821.

Baumeister: *Denkmäler des Klass. Alterthums.* München u. Leipzig, 1884-88.

Becker-Göll: *Charicles. Bilder altgriechischer Sitte.* Berlin. 1877-78.

Bellori, I. P.: *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis.* Romae, 1673.

Bellori-De la Chausse: *Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepulchri Nasonum delineatae et expressae ad Archetypa*, etc. Romae, 1819.

Benndorf, O.: *Wiener Vorlegeblätter für archäol. Uebungen.* Wien, 1888.

Benndorf, O. u. R. Schöne: *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums.* Leipzig, 1867.

Bie, O.: *Die Musen in der antiken Kunst.* Berlin, 1887.

Biondi, L.: *Monumenti Amaranziani:* nel Tomo III del Museo Chiaramonti. Roma, 1843.

— — *Dell'antica pittura delle Nozze dette Aldobrandine.* Lettera del cav. Luigi Biondi scritta al ch. Marchese G. Antinori. In *Atti dell'Accademia Romana d'Archeologia,* tomo I, parte 1.ª Roma, 1821, pp. 133-156.

Birt, Th.: *Zu Catulls carmina maiora.* In *Rhein. Museum für Philologie,* 1904.

Boissonade: *Lucae Holstenii epistolae ad diversos.* Parisiis, 1817.

Böttiger, C. A.: *Die Aldobrandinische Hochzeit. Nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet von* H. Meyer. Dresden, 1810.

— — *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts gesammelt und herausgeg. von J. Sillig.* Dresden u. Leipzig, 1838.

Braun, H.: *Die Ruinen und Museen Roms.* Braunschweig, 1854.

Brizio, E.: *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino nell'a. 1875.* Roma, 1876.

Browne, H.: *Handbook of Homeric Study.* London, 1905.

Brueckner, A.: *Ἀνακαλυπτέρια. Vierundsechzigstes Programm zum Winckelmannsfeste.* Berlin, 1904.

Brunn, H.: *Geschichte der Griechischen Künstler.* Stuttgart, 1889.

Bulletin de correspondance hellénique.

Canina, L.: *La prima parte della via Appia dalla porta Capena a Boville.* Roma, 1853.

— — *Indicazione topografica di Roma antica,* 4ª ed. Roma, 1850.

Cartault: *Terres cuites grecques.* Paris, 1890.

Castellano, P.: *Lo stato pontificio.* Roma, 1837.

Caylus: *Recuil de Peintures antiques* etc. Paris, 1757.

— — *Récueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises.* Tom. I-VII. Paris, 1856-67.

Champault, Ch.: *Phéniciens et Grecs en Italie d'après l'Odyssée.* Paris, 1906.

Collezione paleografica Vaticana. Fasc. I. *Miniature.* Milano, 1905.

Croiset, M.: *L'ordre des aventures d'Ulysse dans l'Odyssée.* (Comptes rendus de l'*Acad. des Inscriptions et Belles-lettres,* 1905, pp. 351-363).

Cros, H. et Ch. Henry: *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens.* Histoire et technique. Paris, 1884.

Cust, L.: *A description of the Sketchbook by Sir Anthony Vom Dyck used by him in Italy 1621-1627 and preserved in the Collection of the Duke of Devonshire K. G. at Chatsworth.* London, 1902.

D'Agincourt: *Histoire de l'art par les monuments.* Paris, 1823.

Daremberg-Saglio: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.*

De la Chausse (Causeus) v. Bellori.

De Marchi, A.: *Il culto privato di Roma antica.* Milano, 1896-1903.

De Rossi, G. B.: *La Roma sotterranea* descritta ed illustrata. Roma, 1864-77.

— — *Bullettino d'Archeologia Cristiana.*

D'Este G. ed A.: vedi *Elenco degli oggetti* ecc.

Dieterich, A.: *Sommertag.* (Sonderabdruck aus Archiv. f. Religionswiss. VIII B. Beiheft.). Leipzig, 1905.

Donner, O.: *Über Technisches in der Malerei der Alten in Keims praktisch-und chemisch-technischen Mitteilungen.* München, 1885.

Donovan, J.: *Rom ancient and modern.* Roma, 1844.

Dumont-Chaplain: *Céramiques de la Grèce propre.* Paris, 1890.

Duruy, V.: *Histoire des Romains.* Paris.

Dutens, L.: *Origine delle scoperte attribuite ai moderni.* Trad. dal francese. Napoli, 1787.

Ehrle-Stevenson: *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia.* Roma, 1897.

Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano (compilato da Giuseppe ed Alessandro D'Este). Parte prima. Roma, 1821.

Ellis, R.: *A commentary on Catullus.* Oxford, 1876.

Engelmann, R.: *Bilder-Atlas zum Homer.* Leipzig, 1889.

Ersch u. Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* (Vol. IV). Leipzig, 1819.

Fea, C.: *Relazione di un viaggio ad Ostia e alla villa di Plinio detta Laurentino.* Roma, 1802.

— — *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio* ecc. Roma, 1819.

Fea, C.-A. Bonelli: *Descrizione di Roma e suoi contorni.* Roma, 1824.

Ficoroni: *Le singolarità di Roma moderna.* (È la parte 2ª dell'opera *Le vestigia e le rarità di Roma antica*). Roma, 1744.

Filippini, F. Gio. Antonio Romano: *Ristretto di tutto quello che appartiene all'antichità e veneratione della chiesa de' santi Silvestro e Martino de' Monti di Roma.* Roma, 1639.

Förster, R.: *Zur Aldobrandinischen Hochzeit.* In *Archäologische Zeitung.* XXXII (1875) p. 80-92.

— — *Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mithologie, Litteratur-und Kunstgeschichte.* Stuttgart, 1874.

Frazer, G.: *Pausanias' description of Grece, translated with a Commentary by J. G. F.* London, 1898.

Friedländer, L.: *Ueber den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst.* Göttingen, 1855.

Furtwängler, A.: *Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland.* Berlin, 1883-87.

Gault de Saint Germain: *Vie de Nicolas Poussin.* Paris, 1806.

Gerber, A.: *Naturpersonification in Poesie und Kunst der Alten.* (Jahrbücher f. class. Philologie: Supplementband 13. Leipzig, 1884).

Gerhard, E.: *Beschreibung der Stadt Rom von E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard u. W. Röstell.* Stuttgart u. Tübingen, 1834.

Goethe, W.: *Werke herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. IV Abtheil.* 11-12 B. 1796-1797. Weimar, 1892.

Gori Gandellini: *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche dell'ab. De Angelis.* Siena 1806-16.

Graevio: *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae.* Lugduni, 1722.

Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos im Berliner Museum Berlin, 1878.

Grifi, L.: *Giornale di Roma,* 1849, 14 Novembre, Supplemento al N. 109.

Gronovio: *Thesaurus Graecarum Antiquitatum.* Venetiis, 1735.

Guattani, G. A.: *Monumenti antichi inediti* ovvero *notizie sulle antichità e belle arti di Roma per l'anno MDCCCV.* Roma. 1805.

— — *Memorie enciclopediche Romane.* Roma, 1817-1819.

— — *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia.* Roma, 1820.

— — *La pittura comparata.* Roma, 1816.

Guhl und Koner: *Leben der Griechen und Römer herausgeg. von R. Engelmann.* Berlin, 1893.

Gusman, P.: *Pompei, la ville, les mœurs, les arts.* Paris, 1899.

Hamidy Bey-Th. Reinach: *Une nécropole royale à Sidon.* Paris, 1892.

Heydemann, H.: *Zuwachs des Vaticanischen Museums* (*Arch. Zeit.* 1868 [XXVI] pp. 108-109).

— — *Archäologische Mittheilungen aus Rom.* (In *Berichte üb. die Verhandlungen der Kön. Sächs. Gesellschaft zu Leipzig.* 1878, II Abt.).

Helbig, W.: *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert.* Leipzig, 1887.

— — *Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.* Leipzig, 1899.

— — *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei.* Leipzig, 1873.

Hermann-Blummer: *Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten.* Vol. IV, 3ª ed. Freiburg i. B. u. Tübingen, 1882.

Heuzey, L.: *Les figurines antiques de terrecuite du Musée du Louvre.* Paris, 1883.

Holtzinger-Amelung: *Rom I: Antike Kunst.* Volume I del « *Moderner Cicerone* » pubblicato senza data dalla « *Union Deutsche Verlagsgesellschaft* », Stuttgart, Berlin, Leipzig.

Jahn, O.: *Archäologische Beiträge.* Berlin, 1847.

— — *Peitho die Göttin der Ueberredung.* Greiswald, 1846.

— — *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München.* München. 1854.

— — *Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamfili.* (In *Abhandl. der Philos. Philol. Classe der Kön. Bayer. Akad. der Wissensch.* VIII, 2, pp. 229-285.

— — *Über Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen.* (In *Berichte üb. die Verhandlungen d. Kön. Sächs. Gesellschaft zu Leipzig,* XIII, [1861], pp. 291-374).

— — *Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden.* (In *Abhandl. der philol. histor. Classe der Kön. Säch. Gesellschaft der Wissensch.* V, [1870], pp. 265-318).

Jahrbuch des Kaiserl. deutschen archäologischen Instituts.

Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts.

Kekulé, R.: *Griechische Thonfiguren aus Tanagra.* Stuttgart, 1878.

Keller, O.; *Thiere des classischen Alterthums.* Innsbruck, 1887.

La Lande: *Voyage d'un François en Italie: 1765-1766.* Paris, 1769.

Lanciani, R.: *Forma urbis Romae.*

— — *Storia degli scavi di Roma.* Roma, 1902-1903.

Lattes, E.: *Le iscrizioni paleolatine dei fittili e dei bronzi di provenienza Etrusca.* Milano, 1892.

Lessing-Mau: *Wand und Deckenschmuck eines römischen Hauses.* Berlino, 1891.

Lumbroso, G.: *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere.* - Estratto dal Tomo XV della *Miscellanea di Storia italiana.* Torino, 1875.

Maas Max: *Zur Aldobrandinischen Hochzeit.* In *Wochenschrift f. Klass. Philologie,* 1902, n. 25, p. 701.

Magnan, D.: *La città di Roma ovvero breve descrizione di questa città.* Roma, 1779.

Mannhardt, W.: *Wald-und Feldkulte.* Zweite Auflage besorgt von Dr. W. Heuschkel. Berlin, 1905.

Mandosio, Pr.: *Bibliotheca Romana.* Romae, 1682.

Marquardt, J.: *La vie privée des Romains* trad. par V. Henry. Paris, 1892-1893.

Maspero, P.: *Omero, Odissea:* 6ª ed. Verona, 1892.

Matranga, P.: *La città di Lamo stabilita in Terracina secondo la descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull'Esquilino.* Roma, 1852.

Mau, A.: *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei.* Berlin, 1882.

Meyer, Wilh.: *Zu Catull's Gedichten:* in *Sitzungsberichte der philos. philolog. u. histor. Classe der K. B. Akademie d. Wissenschaften zu München,* 1889, II, p. 245-57.

Mitteilungen des Kais. deut. Archäolog. Instituts. Roemische Abteilung.

Montfaucon; *Diarium Italicum.* Parigi, 1702.

Montfaucon: *L'antiquité expliquée.* Paris, 1722.

Monumenti Antichi pubblicati per cura della *R. Accademia dei Lincei.*

Monumenti inediti pubblicati dall'*Instituto di corrispondenza archeologica.*

Moroni: *Dizionario storico-ecclesiastico.*

Muellenhoff: *Deutsche Altertumskunde.* Berlin, 1870.

Müller, J.: *Handbuch d. Klass. Altertums-wissenschaft.* Vol. IV, parte 2ª München, 1893.

Müller, O.: *Handbuch der Archäologie der Kunst.* Breslau, 1848.

Müller-Wieseler: *Denkmäler der alten Kunst.* Göttingen, 1854.

Museo Borbonico. Il real Museo Borbonico. Napoli, 1824-57.

Nagler: *Kunstler-Lexicon.* München, 1835-1852.

Nibby, A.: *Roma nell'anno 1838.* Parte II moderna. Roma, 1841.

— — *Itinéraire instructif de Rome et ses environs* etc. Roma, 1824, 1826, 1829.

Niccolini, Fausto e Felice: *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti.* Napoli 1854-96.

Niebuhr, G.: *Kleine historische und philologische Schriften.* Bonn, 1828.

Nogara, B.: *Il nome personale nella Lombardia durante la dominazione romana.* Milano, 1895.

Nota delli Musei, Librerie, Galerie et ornamenti di statue e pitture ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma. Roma, appresso Biagio Deuersin e Felice Cesaretti. Nella Stamperia del Falco, 1664.

Notizie degli scavi.

Omont, H.: *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nationale.* Paris, 1902.

Pauly-Wissowa: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, herausgeg. von G. Wissowa.*

Pélissier, L. G.: *Les amis d'Holstenius* in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome.* (1886, 1887 e 1888) e in *Revue des langues romanes* (1891).

Pellegrini, A.: vedi *Scienze ed Arti sotto il pontificato di Pio IX.*

Petersen, E.: *Ara Pacis Augustae.* (Sonderschriften des Österreich. Archäologischen Institutes in Wien, B. II). Wien, 1902.

— — *Vom alten Rom.* Zweite Auflage. Leipzig, 1900.

Pignori, L.: *Antiquissimae picturae quae Romae visitur typus a Laurentio Pignorio accurate explicatus.* Patavii, 1630.

Pistolesi, E.: *Vaticano descritto ed illustrato.* Roma, 1829.

Platner, E. - L. Urlichs: *Beschreibung Roms.* Stuttgart u. Tübingen, 1845.

Ponce, N.: *Collection des tableaux et arabesques antiques trouvés à Rome dans les ruines des thermes de Titus.* Paris, [1805?].

Pottier-Reinach: *La nécropole de Myrina.* Paris, 1887.

Ptolemaeus Franciscus, Patric. Sen.: *Vetustalia seu vetustatis admiranda quibus Fr. Ptolemaeus patric. sen. plurium varietate verborum lusit idibus Novembris MDCLXII.* Romae, 1670.

Raul-Rochette: *Peintures antiques inédites.* Paris, 1836.

Recueil de peintures antiques imitées fidèlement pour les couleurs et pour le trait d'après les Desseins coloriés faits par Pierre-Sante Bartoli. (Publ. par Caylus). Paris, 1757.

— — Nella 2ª edizione (Paris, 1783), tom. IX sono riprodotte le *Nozze Aldobrandine* con illustrazione dell'Ab. Rive.

Reinach, S.: *Esquisses Archéologiques.* Paris, 1888.

— — *Répertoire de la statuaire grecque et romaine.* Paris, 1897-1904.

Reinesii, Th.: *Syntagma inscriptionum antiquarum* etc. Lipsiae, 1682.

Reynolds, J.: *Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerk, u. s. w. von E. Leisching.* Leipzig, 1893.

Richardson: *Description de diverses fameux tableaux.* Amsterdam, 1728.

Riti Nuziali (I) degli antichi Romani per le nozze di Sua Eccellenza Don Giovanni Lambertini con Sua Eccellenza Donna Lucrezia Savorgnan. Bologna, 1762.

Rive: vedi *Recueil de peintures* etc., 2ª ed.

Robert, C.: *Die Aldobrandinische Hochzeit.* In *Hermes,* vol. XXXV, (1900).

— — *Die Iliupersis des Polygnotos.* XVII *Hall. Winckelmannsprogr.* Halle, 1893.

— — *Die Nekyia des Polygnotos in Delphi.* XVI *Hall. Winckelmannsprogr.* Halle, 1892.

— — *Votivgemälde eines Apobaten.* XIX *Hall. Winckelmannsprogr.* Halle, 1895.

Roscher, W. H.: *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie.* Leipzig.

Rosenberg, A.: *Rubensbriefe.* Leipzig, 1881.

Rossbach, A.: *Römische Hochzeits-und Ehedenkmäler erläutert.* Leipzig, 1871.

— — *Untersuchungen über die Römische Ehe.* Stuttgart, 1853.

Rostowzew, M.: *Pompeianische Landschaften und Römische Villen.* (Jahrbuch d. K. d. Arch. Inst. 1904).

— — *Römische Bleitesserae.* Leipzig, 1905.

Rotolo di Giosuè (Il). Cod. Vat. Pal. Gr. 431. Milano, 1905.

Samter, E.: *Familienfeste der Griechen u. Römer.* Berlin, 1901.

— — *Le pitture parietali del Colombario di villa Pamfili.* (*Röm. Mittheil.* 1893).

Sandrart, J.: *Academia nobilissimae artis pictoriae.* Norimbergae, 1683.

Schmidt, R.: *De Hymenaeo et Talasio dis veterum nuptialibus.* Kiliae, 1886.

Schreiber, Th.: *Die hellenistischen Reliefbilder.* Leipzig, 1894.

Schultz, O.: *Die Ortsgottheiten in der Griechischen und Römischen Kunst.* (Berliner Studien. B. VIII). Berlin, 1889.

Scienze e le arti (Le) sotto il pontificato di Pio IX. Roma, 2ª ed., 1865.

SEYFFERT, O.: *A dictionary of Classical Antiquities from the German revised and edited with additions by H. Nettleship J. E. Sandys.* London, 1902.
SIRET, A.: *Dictionnaire des peintres.* Louvain, 1883.
SPRINGER - MICHAELIS: *Handbuch der Kunstgeschichte.* Leipzig, 6ª ed. 1901.
STICOTTI, P.: *Zu Griechischen Hochzeitsgebräuchen in Festschrift für O. Benndorf.* Wien, 1898.

TAMIZEY DE LARROQUE PH.: *Lettres de Peiresc*, vol. V. *(Documents inédits sur l'histoire de France).* Paris, 1894.
— — *Petits mémoires inédits de Peiresc.* Anvers, 1889.
THIELE, G.: *Antike Himmelsbilder.* Berlin, 1898.
TITI, F.: *Descrizione delle pitture sculture e architetture esposte al pubblico di Roma.* Roma, 1763.
Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX nel suo Giubileo Episcopale. Roma 1877.
TURNBULL, G.: *A courious collection of ancient paintings accurately engraved from excellent drawings.* London, 1741.

UGGERI, A.: *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne.* Tomo III. Rome, 1802.

VENTURI, A.: *Storia dell'arte italiana.* Vol. I. Milano, 1901.
VENTURI PÀPARI, T.: *Pittura all'encausto.* Conferenza letta alla Commissione Arch. Comunale di Roma. Roma, 1901.
VENUTI, R.: *Accurata e succinta descrizione di Roma moderna.* Roma, 1767-8.
VISCONTI, E. Q.: *Opere italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti* raccolte e pubblicate da G. LABUS. Milano 1827-31.
VISCONTI, F. A.: *Memoria sopra l'antica pittura detta le Nozze Aldobrandine. Roma, 12 luglio 1811.* Trovasi nell'*Indicazione delle sculture e della Galleria dei quadri esistenti nella villa Miollis al Quirinale.* Roma, 1814.

WALTERS, H. B.: *Catalogue of the bronzes in the British Museum.* London, 1899.
WALTZING, J. - P.: *Étude historique sur les corporations professionelles chez les Romains.* Louvain, 1895-1900.
WATZINGER, C.: *Das Relief des Archelaos von Priene.* Berlin, 1903.
WICKHOFF, F. u. HARTEL: *Die Wiener Genesis.* Wien, 1895.
WILPERT, J.: *Die Malereien der Katakomben Roms.* Freiburg i. B., 1903.
WINCKELMANN: *Monumenti antichi inediti.* Roma, 1821.
— — *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* corretta e commentata dall'Ab. G. Fea. Roma, 1783-4.
— — *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Säcularausgabe.* Herausgeg. von A. Dressel. Leipzig, 1866.
WINTER, F.: *Die Aldobrandinische Hochzeit.* In *Das Museum, Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst von W. Spemann. - 13 Lieferung des II Jahrgangs.*
— — *Die Typen der figürlichen Terrakotten.* Berlin u. Stuttgart, 1903.
— — Intorno alla *Wiener Genesis* in *Repertorium für Kunstwissenschaft. B. XX.* Berlin u. Stuttgart, 1897.
— — *Über enkaustische Malerei.* In *Jahrbuch d. Arch. Instituts, 1897: Archäologischer Anzeiger.*
WISSOWA, G.: *Religion und Kultus der Römer.* München, 1902.
WOERMANN, K.: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völcher.* B. I. Leipzig, 1900.
— — *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker.* München, 1876.
— — *Die antiken Odyssee-landschaften vom Esquilinischen Hügel zu Rom. In Farben-Steindruck herausgeg. und erläutert.* München, 1876.
WOLTMANN - WOERMANN: *Geschichte der Malerei. B. I. die Malerei des Alterthums.* Leipzig, 1879.

ZANELLI, D.: *La Biblioteca Vaticana dalla sua origine fino al presente.* Roma, 1857.
ZOEGA, G.: *Li bassirilievi antichi di Roma incisi da T. Piroli colle illustrazioni di G. Zoega pubblicati in Roma da P. Piranesi.* Roma, 1808.
ZUCCARO, F.: *L'idea de' pittori scultori et architetti.* Torino, 1607.

INDICE DEI MANOSCRITTI CONSULTATI.

Archivio di Casa Aldobrandini:
Tomo 34 num. 10. 26.
» 177 num. 8. 16. 82.
» 246 num. 6.

Archivio dell'Accademia di S. Luca:
Verbali, num. 58.

Archivio di Stato di Roma:
Camerlengato. Tit. 4 fasc. 2430. 3605.
Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Prov. di Comarca: escavazioni d'Ostia Sez. 5. Tit. 1. Fasc. 5.

Biblioteca Alessandrina:
Cod. n. 68.

Biblioteca Chigiana:
Cod. G. IV. 106.

Biblioteca Vaticana:
Cod. Vat. lat. 10486 (*olim* Boncompagni 366).
Arch. dei Musei Pont. Cartelle num. 17. 23. 24.

Bibliothèque Nationale:
O.ᵉ 1074 n. 2555.
Collection Dupuy, vol. 5.
Collection Visconti, vol. 13.

INDICE DELLE PERSONE, DEI LUOGHI E DELLE COSE PIÙ NOTEVOLI.

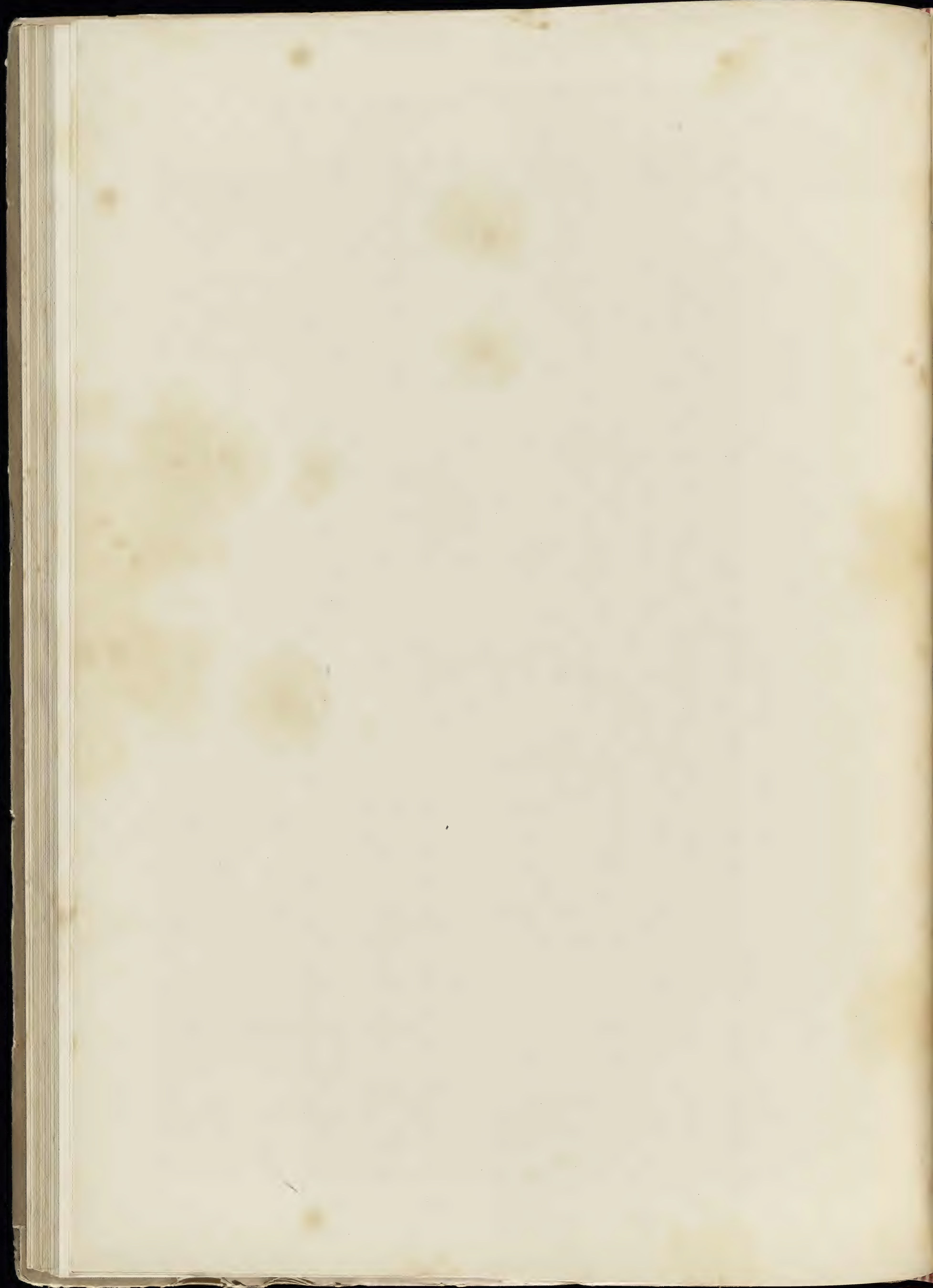
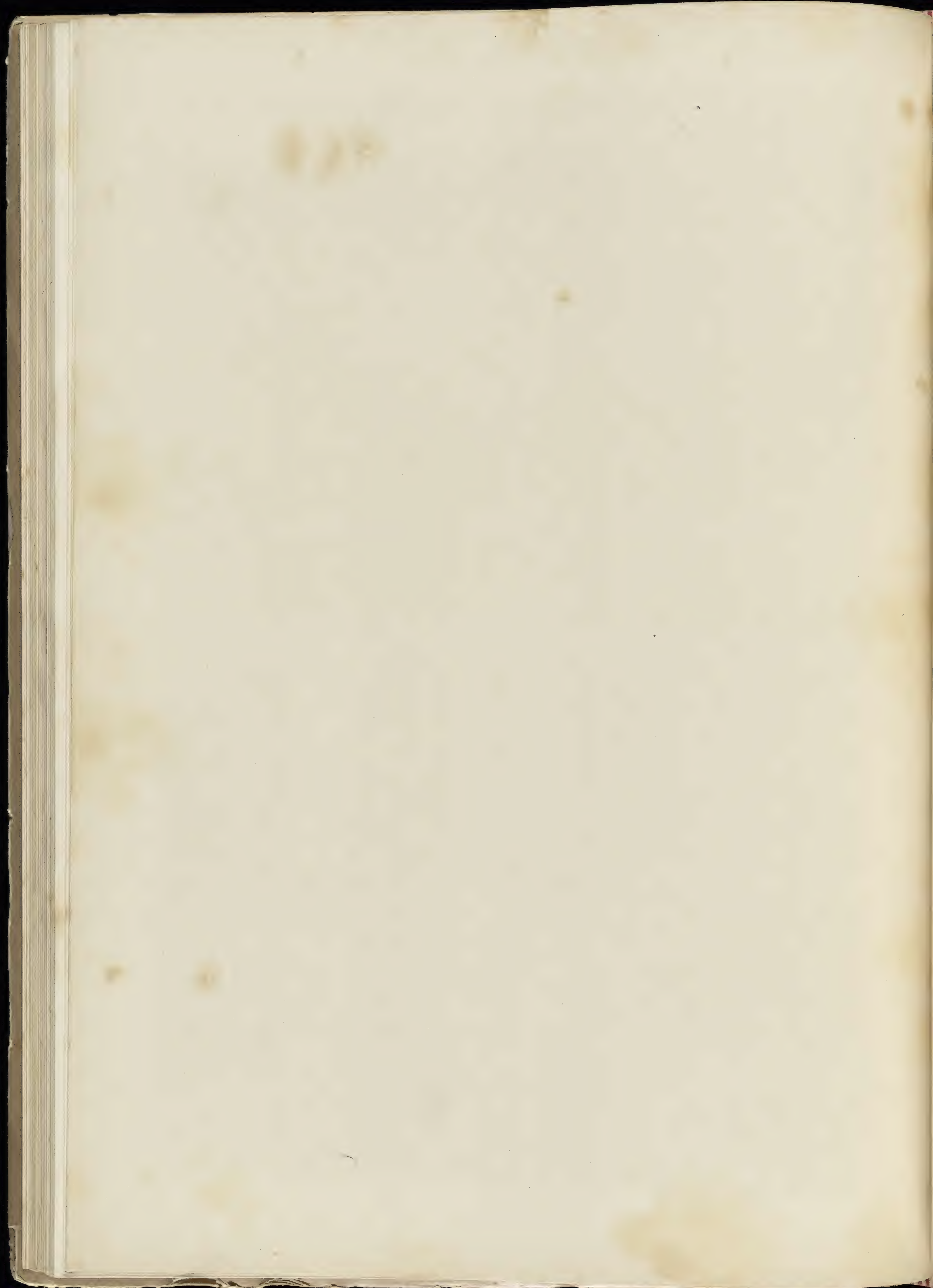
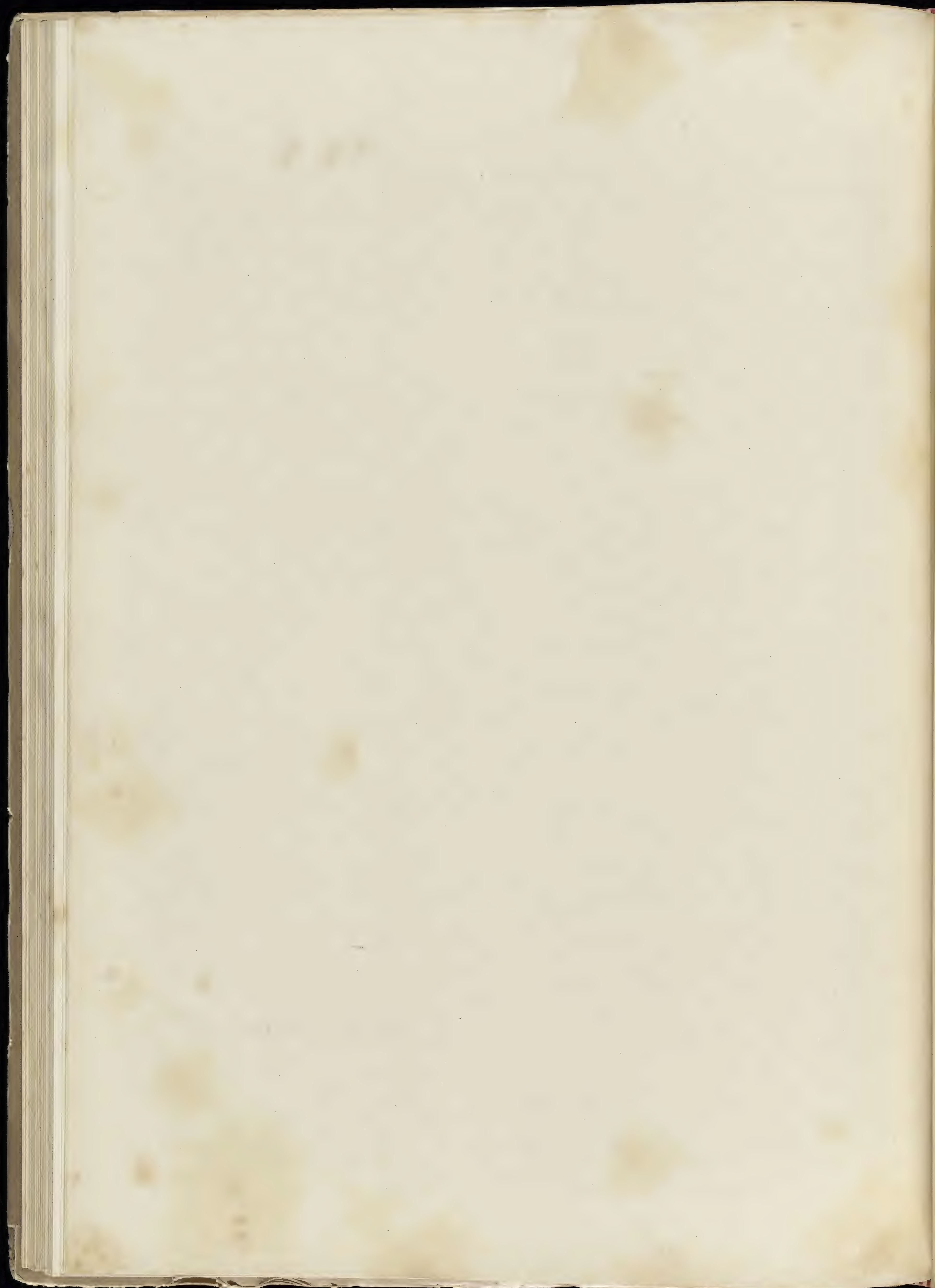
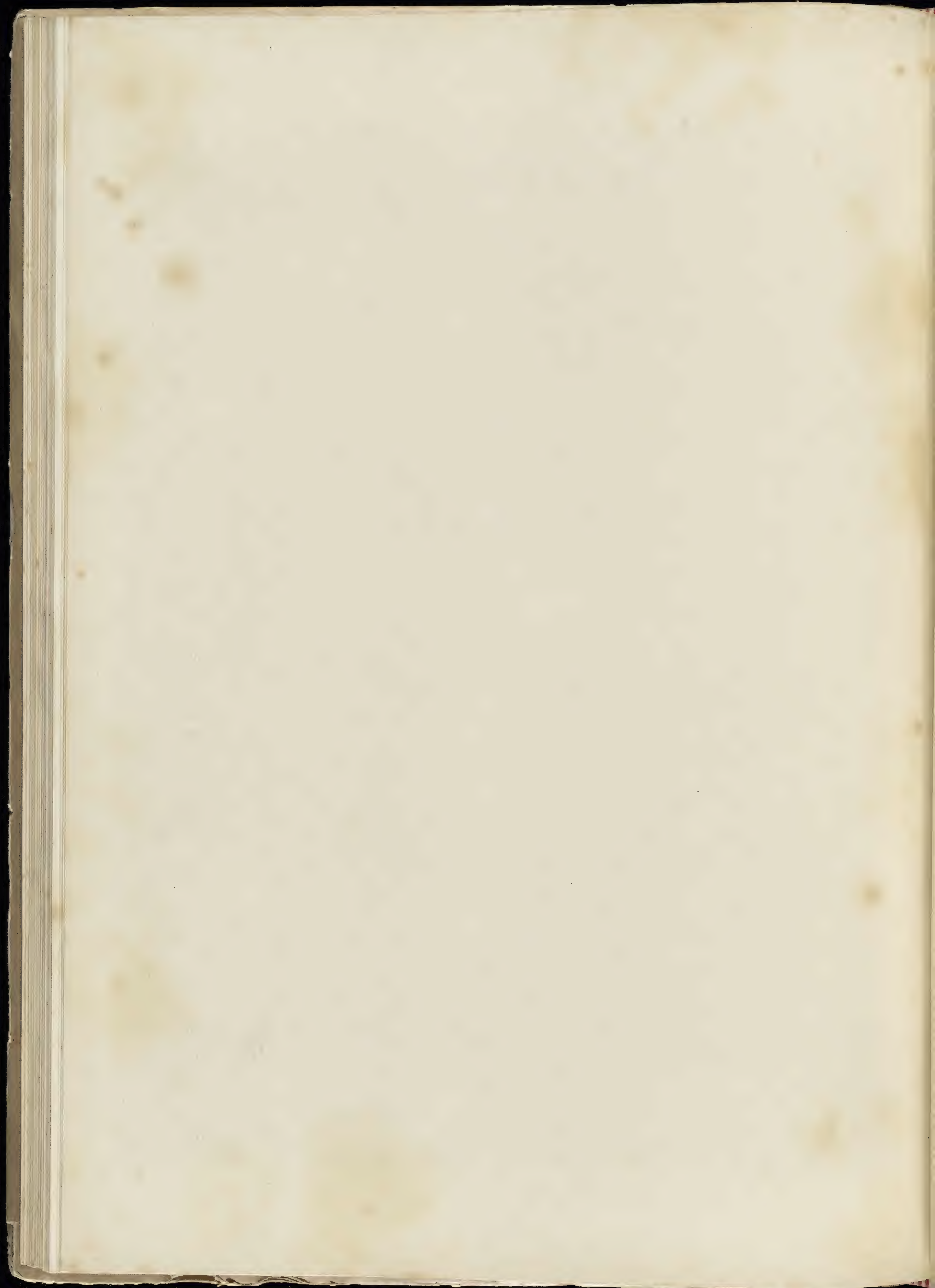
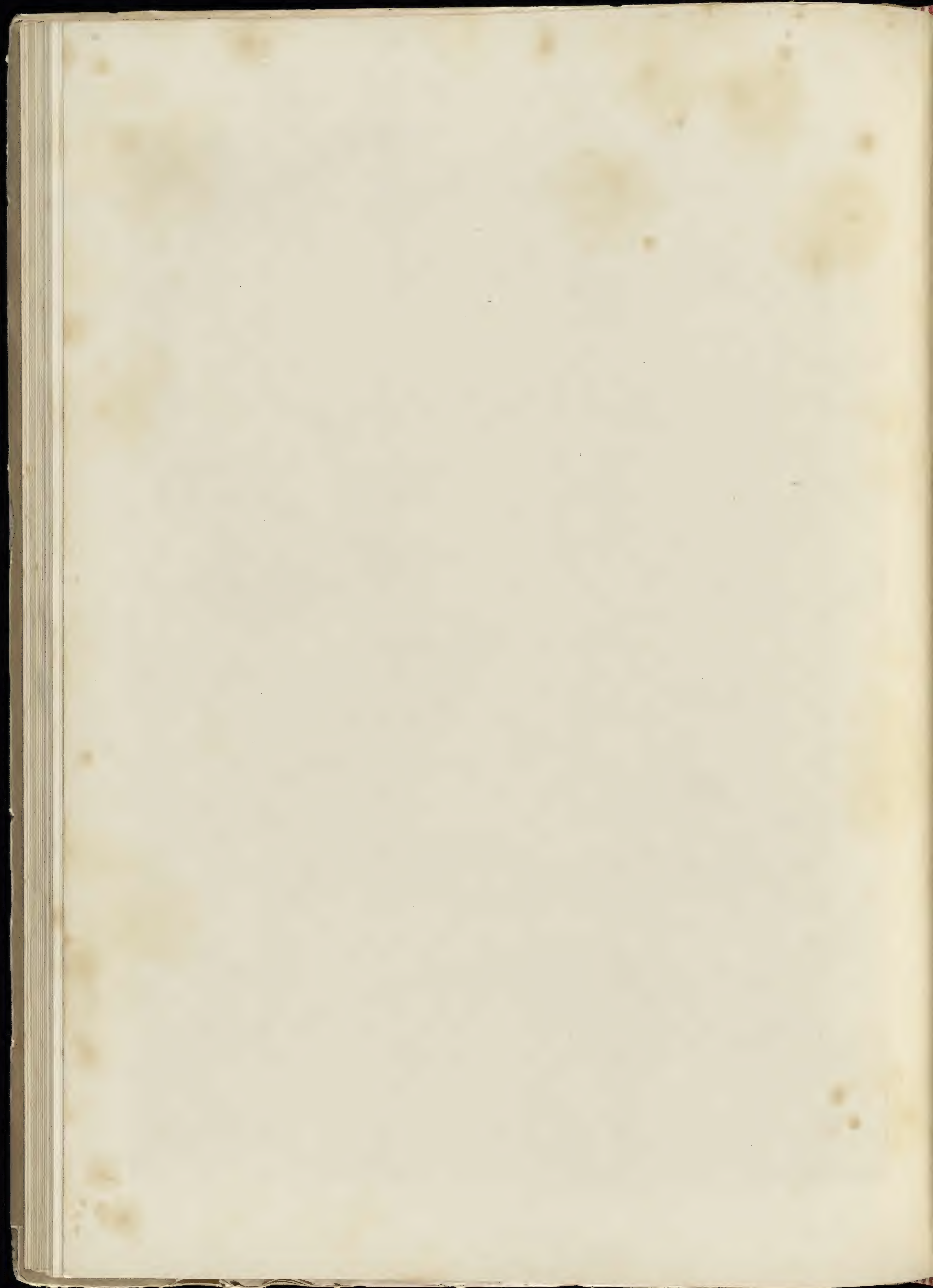
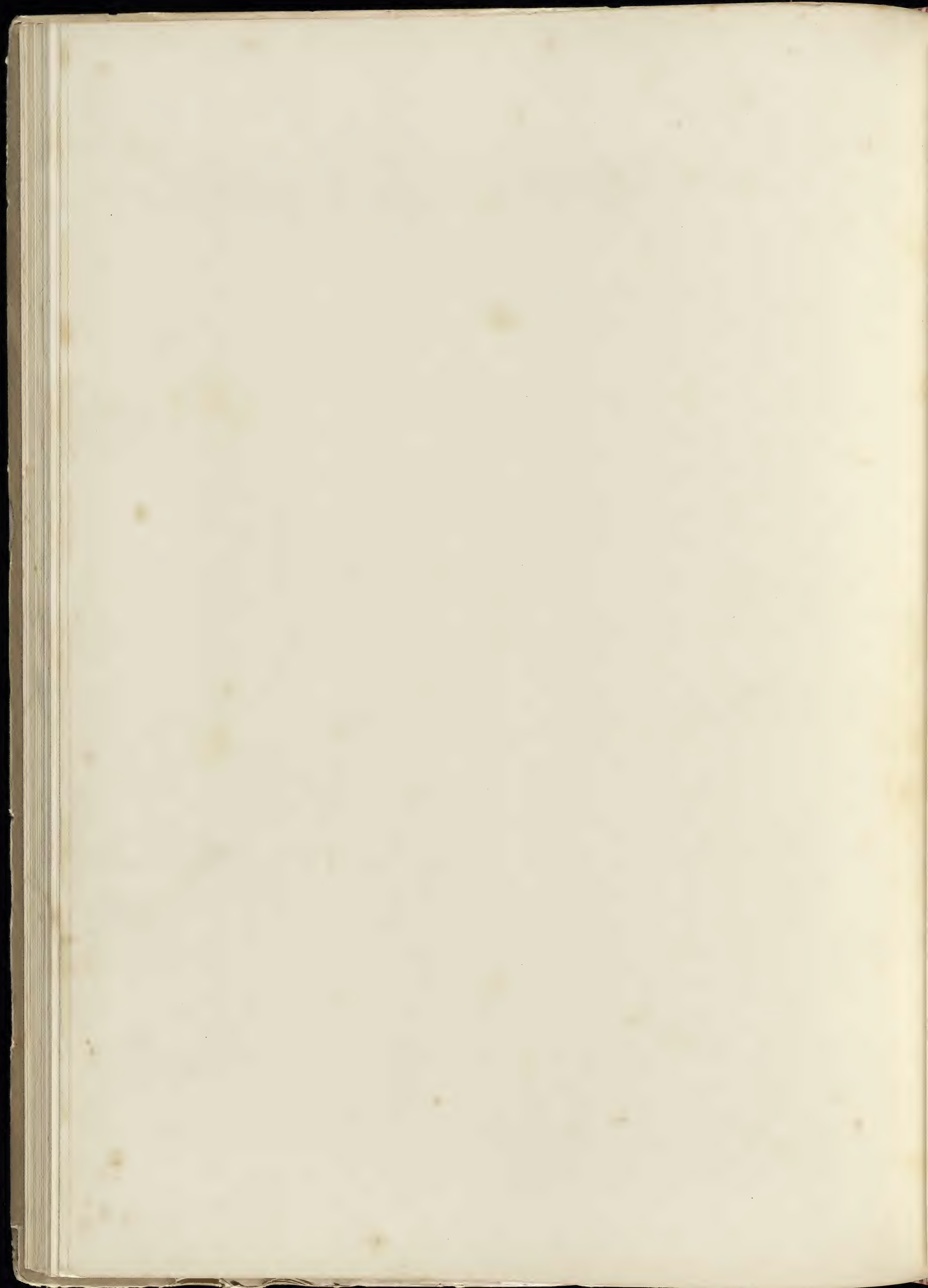
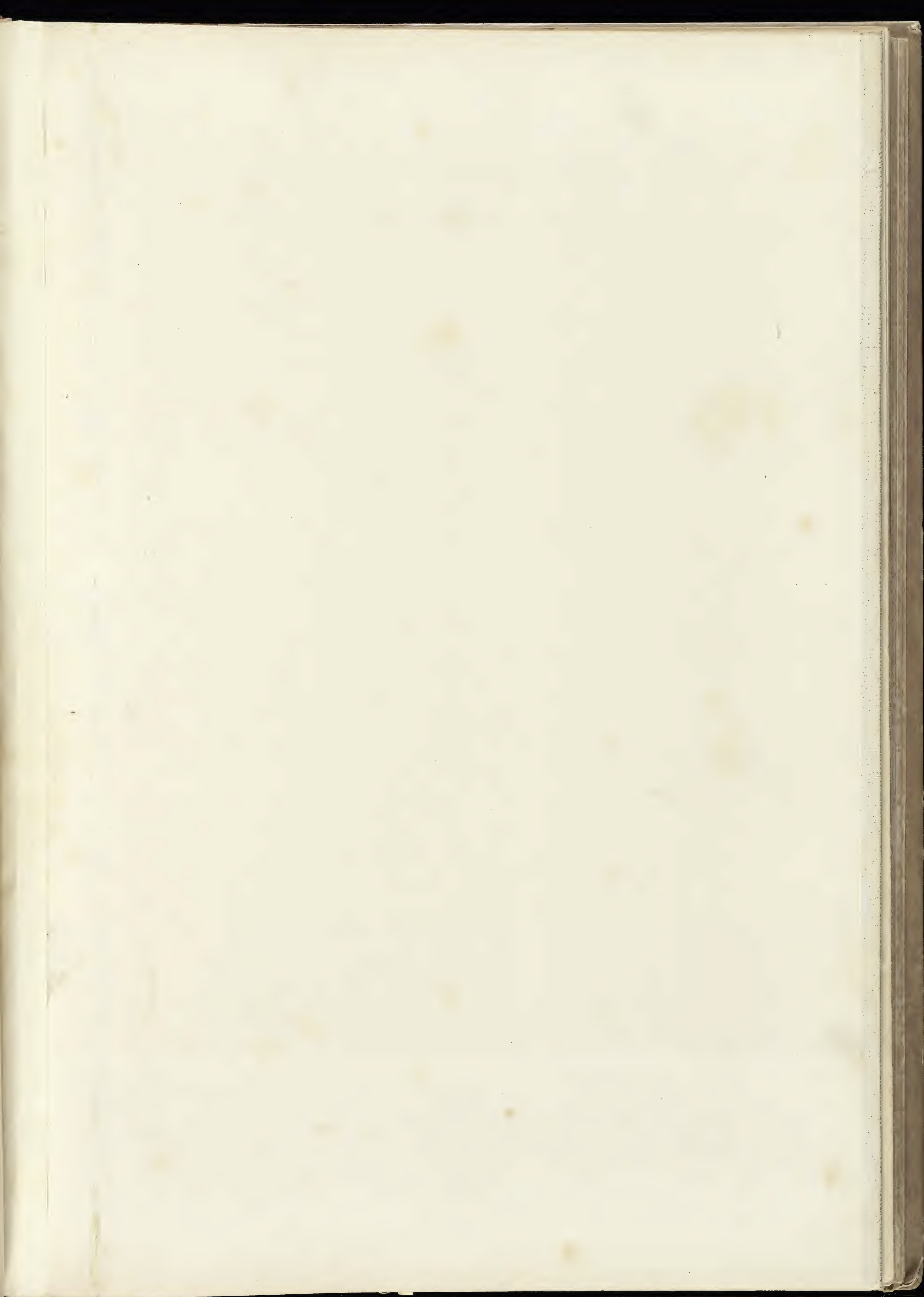
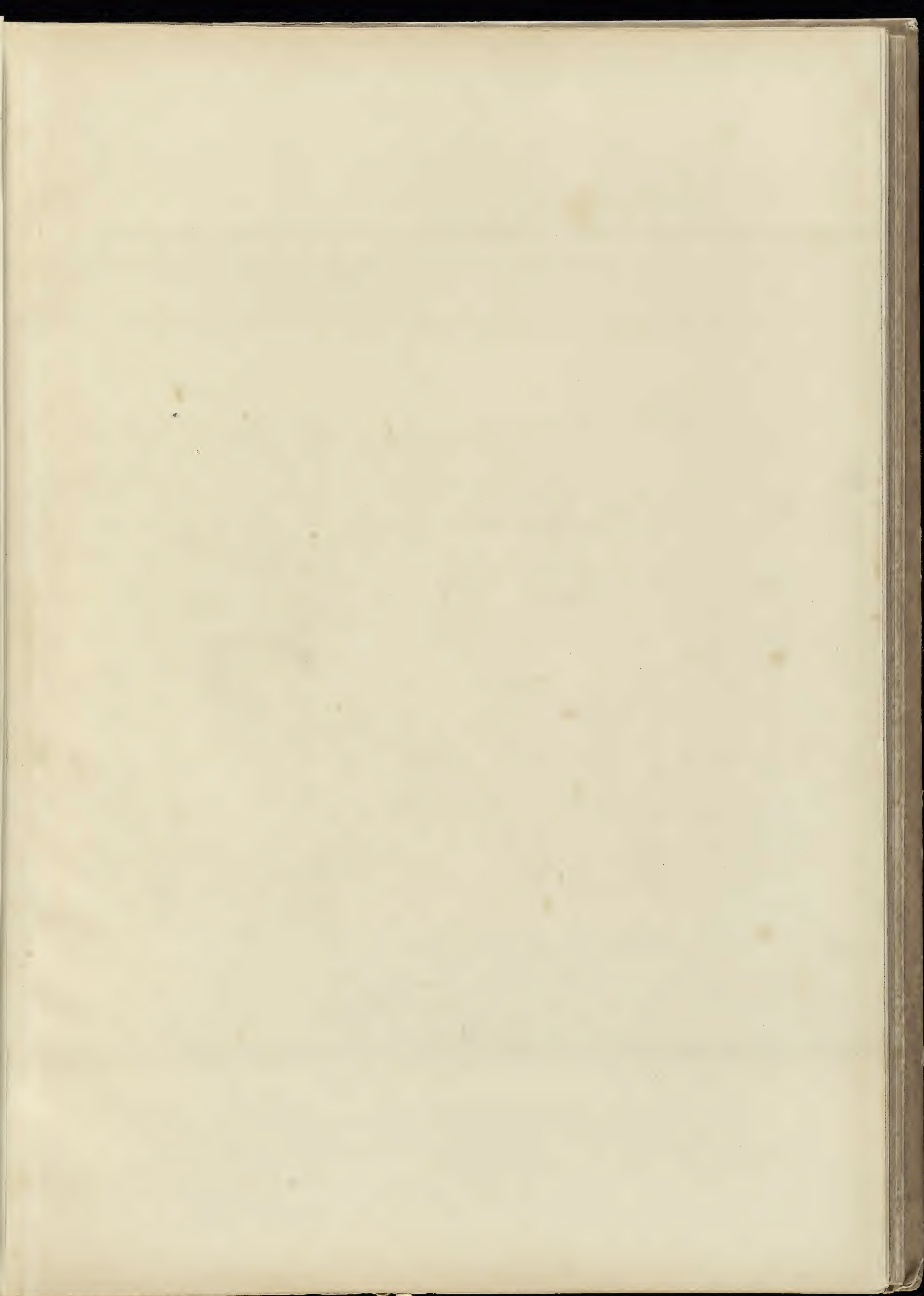
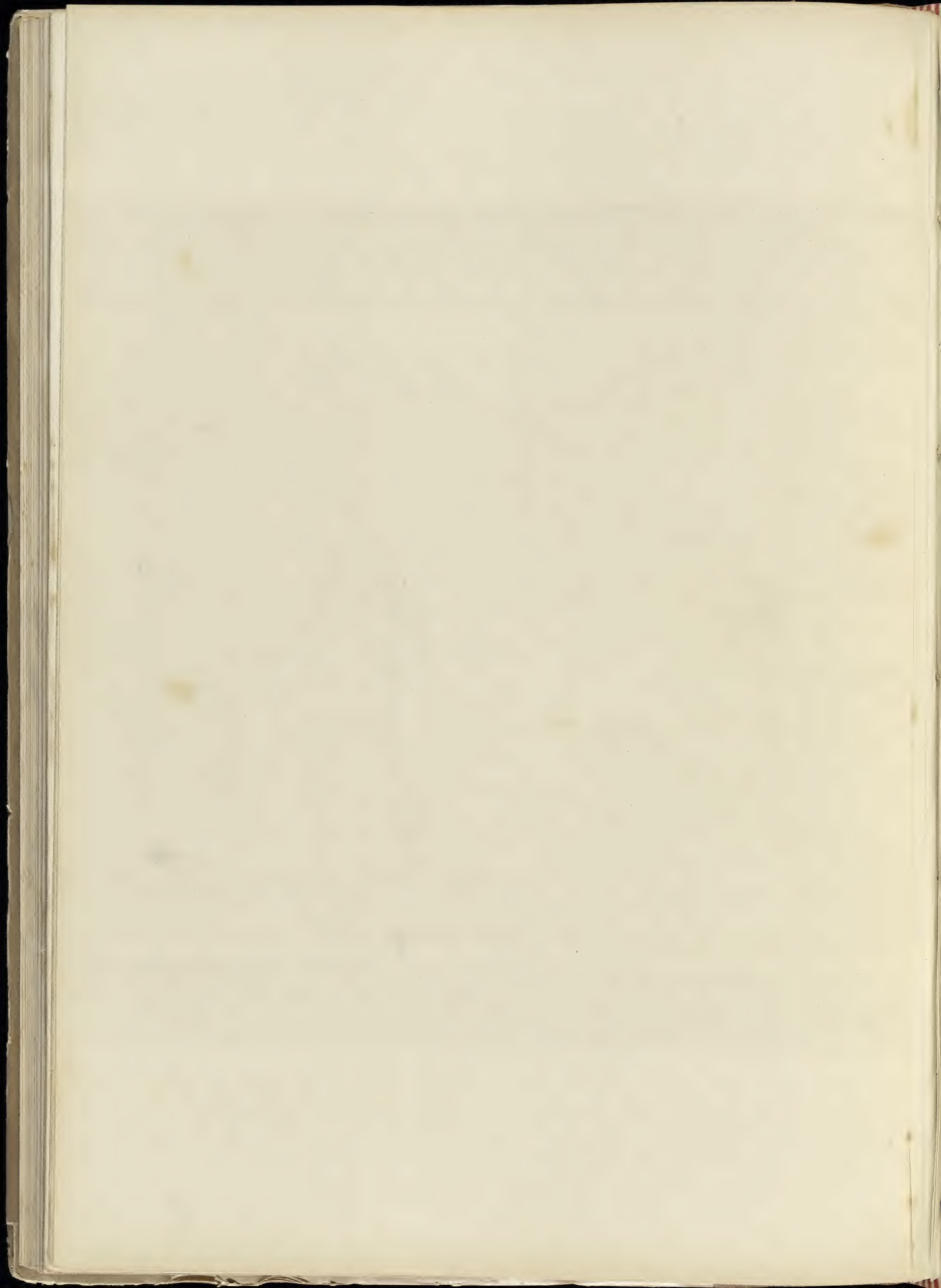
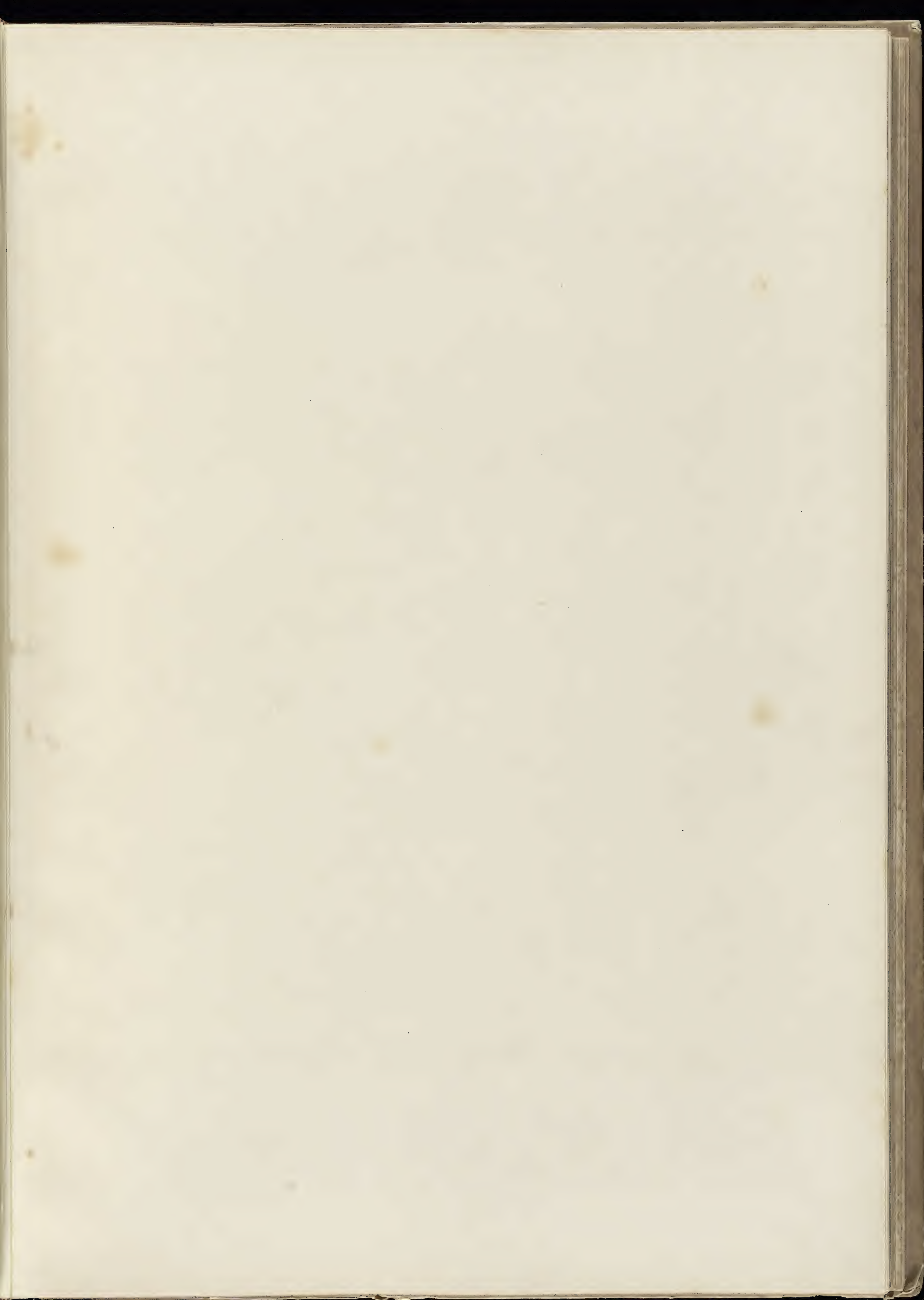
(N. B. — I numeri più piccoli 1 e 2, dopo i numeri maggiori, indicano la colonna).

AGGIUNTE E CORREZIONI.

p. 2, 1 nota 4. (Peinture. *Table de planches*) p. 6 *leggi* p. 1, n. 6.
p. 21, 1 nota 4. *προσθε* » *πρόσθε*
p. 21, 2 nota 9. *πρὸ τε* » *πρό τε*
p. 23, 1 nota 6. *συγγραψαντα* » *συγγράψαντα*
p. 23, 2 nota 8. *Ἰταλία* » *Ἰταλίᾳ*
p. 24, 2 nota 8. Boezia » Beozia
p. 38, 1. Capitollno » Capitolino
p. 42, 2 lin. 9. NOMAI. Guardando le tav. IX e XV, ed anche l'affresco a distanza, sembrerebbe doversi leggere NOMAH; ma se si esamina la pittura da vicino, riesce evidente che la seconda asta verticale e il tratto trasversale del H sono soltanto apparenti, e dipendono da alcune scalfiture puramente accidentali.
p. 44, 1 nota 1. v. 126 *ξιφος* » *ξίφος*
p. 46, 2 nota 8. v. 14. *πόλιστε* » *πόλις τε*
p. 47, 1. Eurimede » Perimede
p. 47, 1. v. 17. *οὔθ' ὀπότ'* » *οὔθ' ὀπότ'*
p. 47, 2 nota 5. Eurimede » Perimede
p. 47, 2 nota 7. v. 92. *πολομήχαν'* » *πολυμήχαν'*
p. 48, 1 nota 1. v. 225 *γνναῖκες* » *γυναῖκες*
p. 48, 1 nota 1. v. 226. *ὤτρυνεν* » *ὤτρυνεν*
p. 50, 2 nota 5. Alterthüme » Alterthume
p. 50, 1 verso la fine. Minosse » Minos
p. 59, 1 nota 1. *Sculpt. du* » *Sculpt. des*
p. 71 1 e sg. Anche G. Boissier (*Promenades Archéologiques - Roma et Pompei*, Paris 1880, p. 272 e sg.) descrive la pittura della nave coi barcaiuoli. *Abascantus* per lui è il *mensor frumentarius*. Del facchino seduto a destra egli dice: « toute sa physionomie respire un air de satisfaction qu'explique le mot que le peintre a écrit au-dessus (?) de sa tête: "Je ai fini, *feci*" ».
p. 72, 1 nota 3. *ιστιοις* » *ιστίοις*.

NOZZE ALDOBRANDINE

(M. 2,42 × 0,92)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

UN'ANCELLA E LA MADRE DELLA SPOSA

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

CHARIS

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

AFRODITE E LA SPOSA

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

IMENEO

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

LA SUONATRICE DI LIRA

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

(M. 2,42 × 0,92)

(M. 2,42 × 0,92)

ULISSE AL PAESE DEI LESTRIGONI

(M. 3,96 × 1,50)

PRIMO ASSALTO DEI LESTRIGONI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

DISTRUZIONE DELLE NAVI

(M. 3,75 × 1,50)

ULISSE NAVIGA VERSO L'ISOLA DI CIRCE

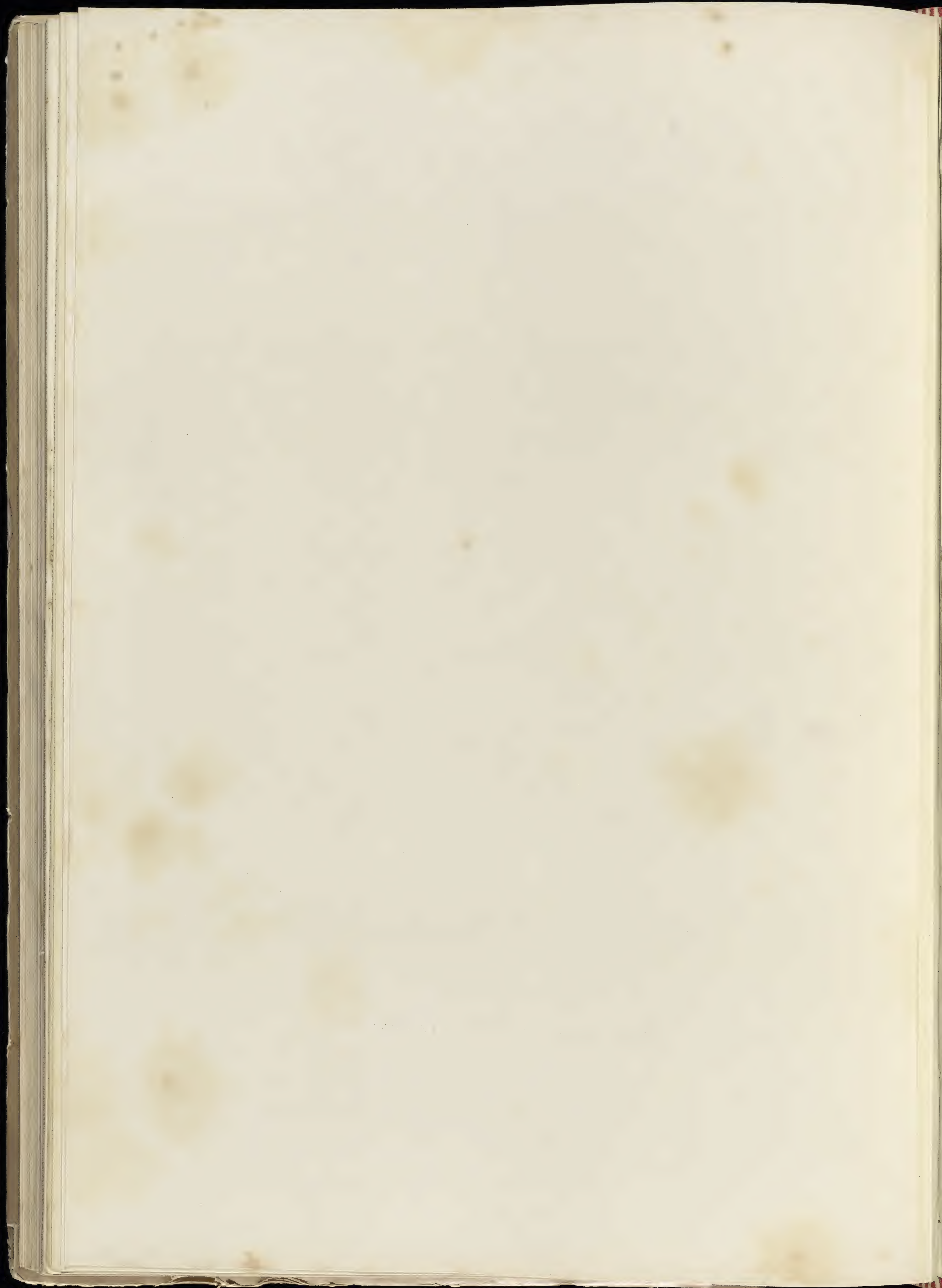
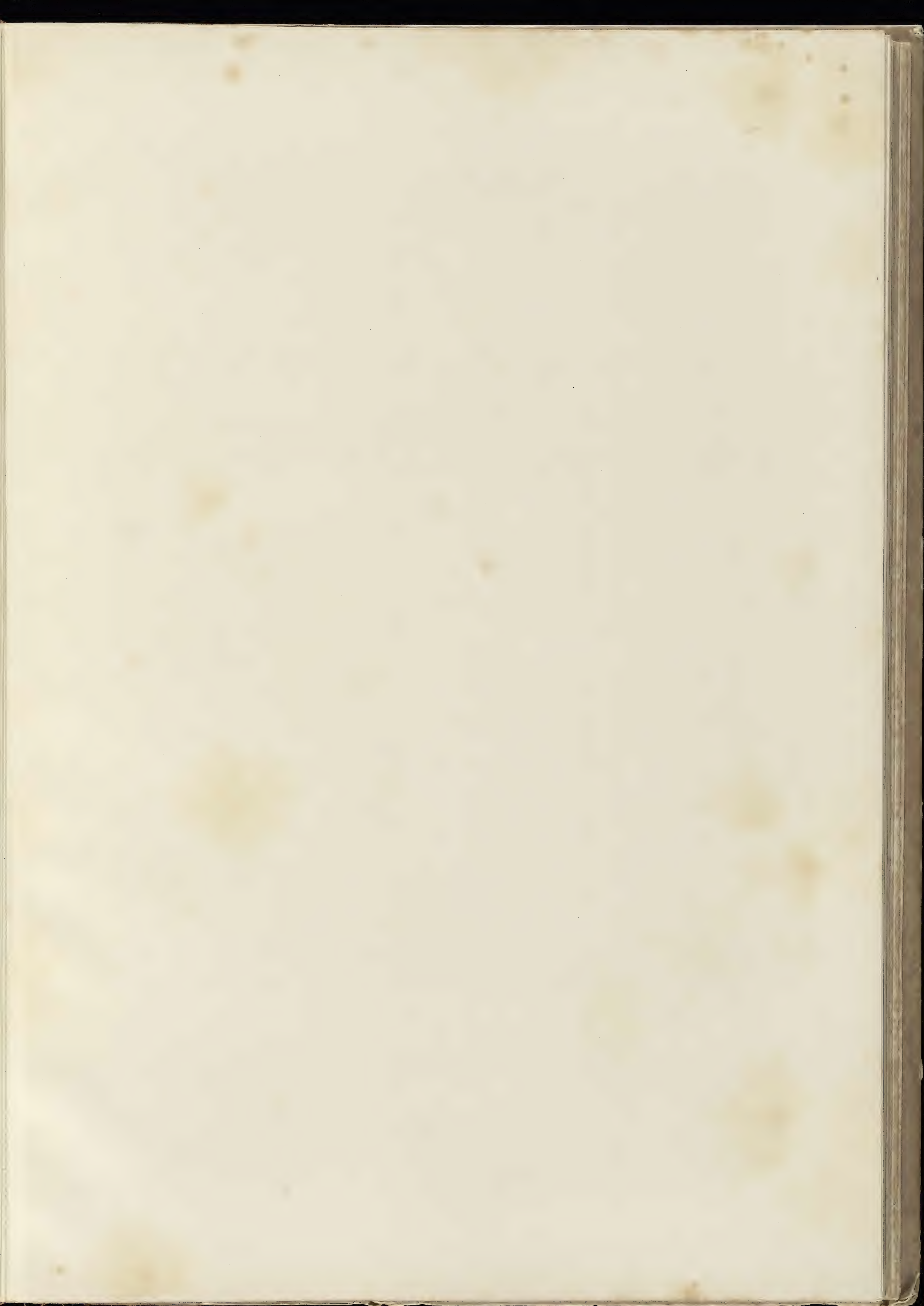
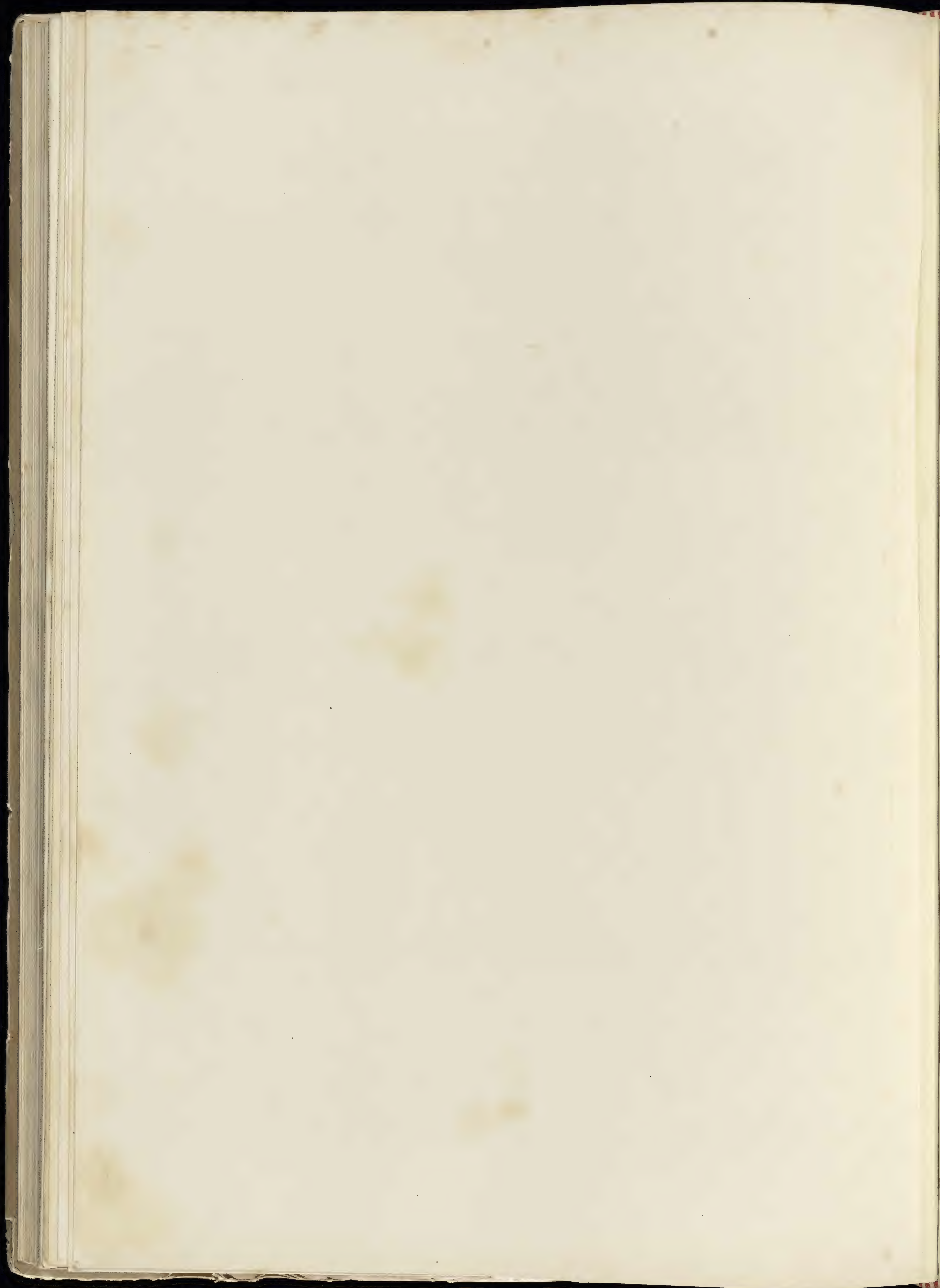
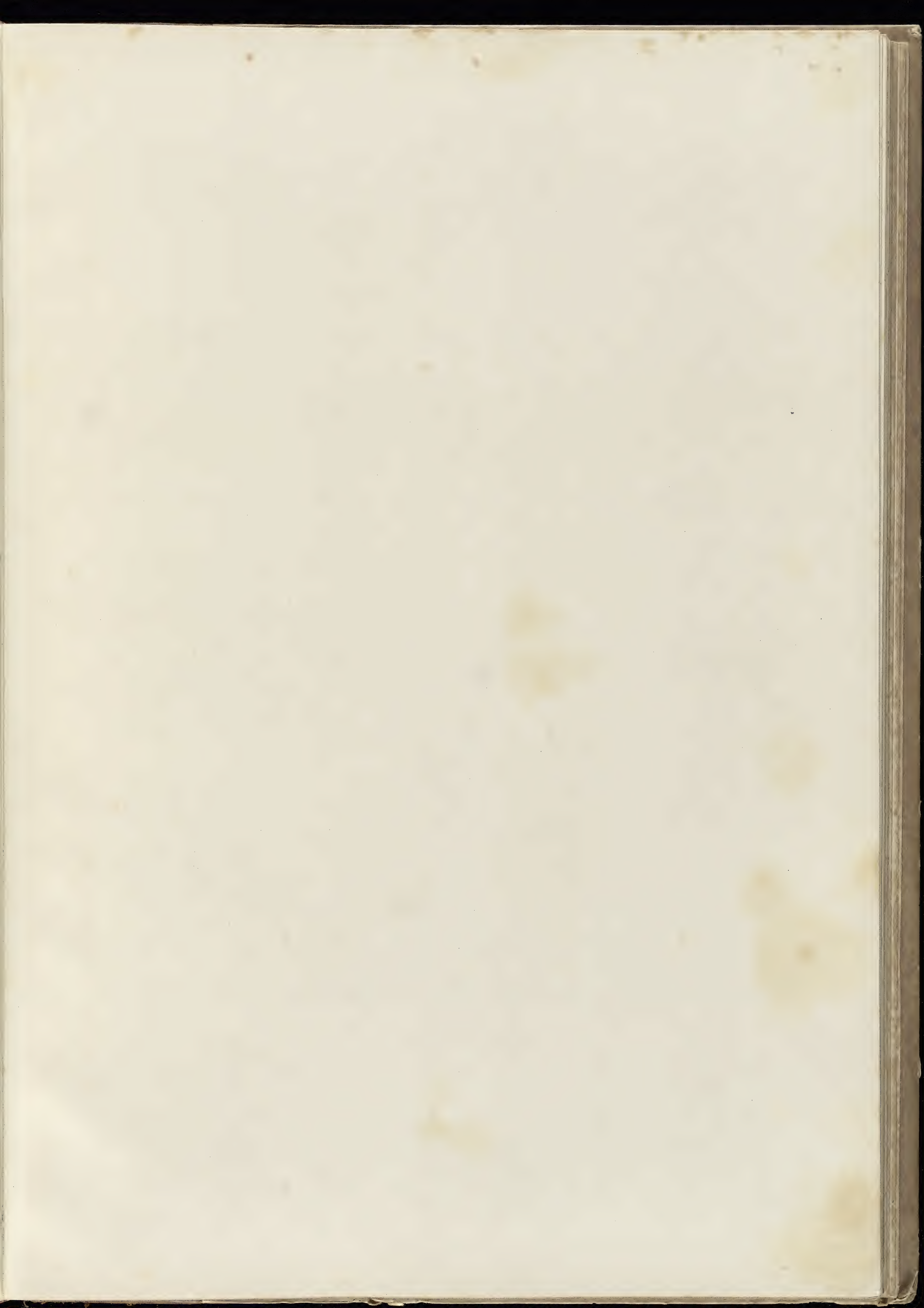
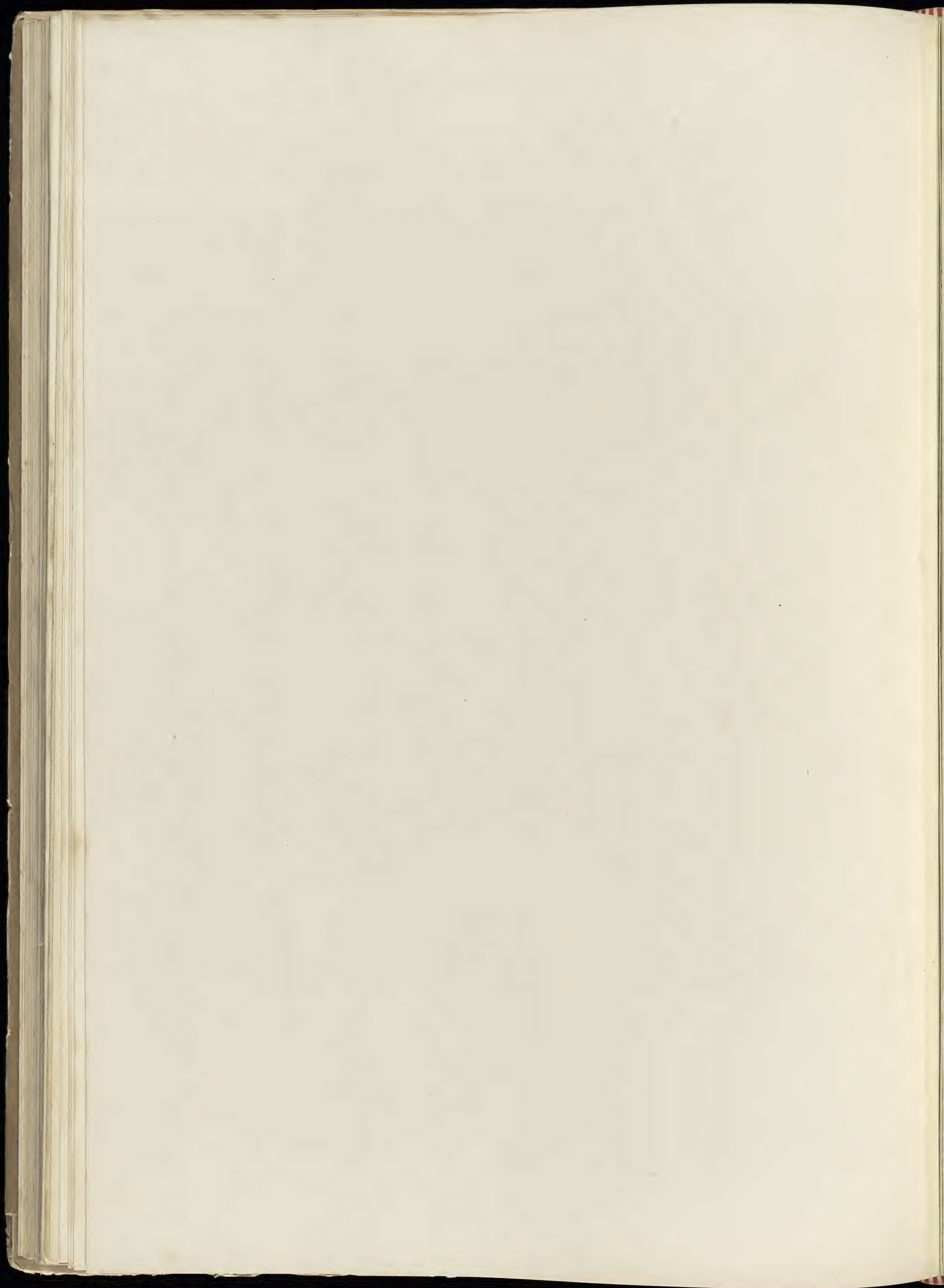
ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE NELLA CASA DI CIRCE

(M. 3,42 × 1,49)

CENE DELL'ODISSEA

ULISSE

(M. 2,97 × 1,49)

CENE DELL'ODISSEA

AGL'INFERI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE AL PAES

E DEI LESTRIGONI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE AL PAESE D

DEI LESTRIGONI

ROMA - TRICROMIA DANESI

PRIMO ASSALTO

DEI LESTRIGONI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

PRIMO ASSALTO

DEI LESTRIGONI

ROMA - TRICROMIA DANESI

DISTRUZIO

DELLE NAVI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

DISTRUZIONE

DELLE NAVI

ROMA - TRICROMIA DANESI

ULISSE NAVIGA VER

SO L'ISOLA DI CIRCE

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE NAVIGA VERSO

O L'ISOLA DI CIRCE

ROMA - TRICROMIA DANESI

ULISSE NELLA

ASA DI CIRCE

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE NELLA C

CASA DI CIRCE

ROMA - TRICROMIA DANESI

ULISSE AGL'INFERI: IN

CONTRO COLLE OMBRE

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

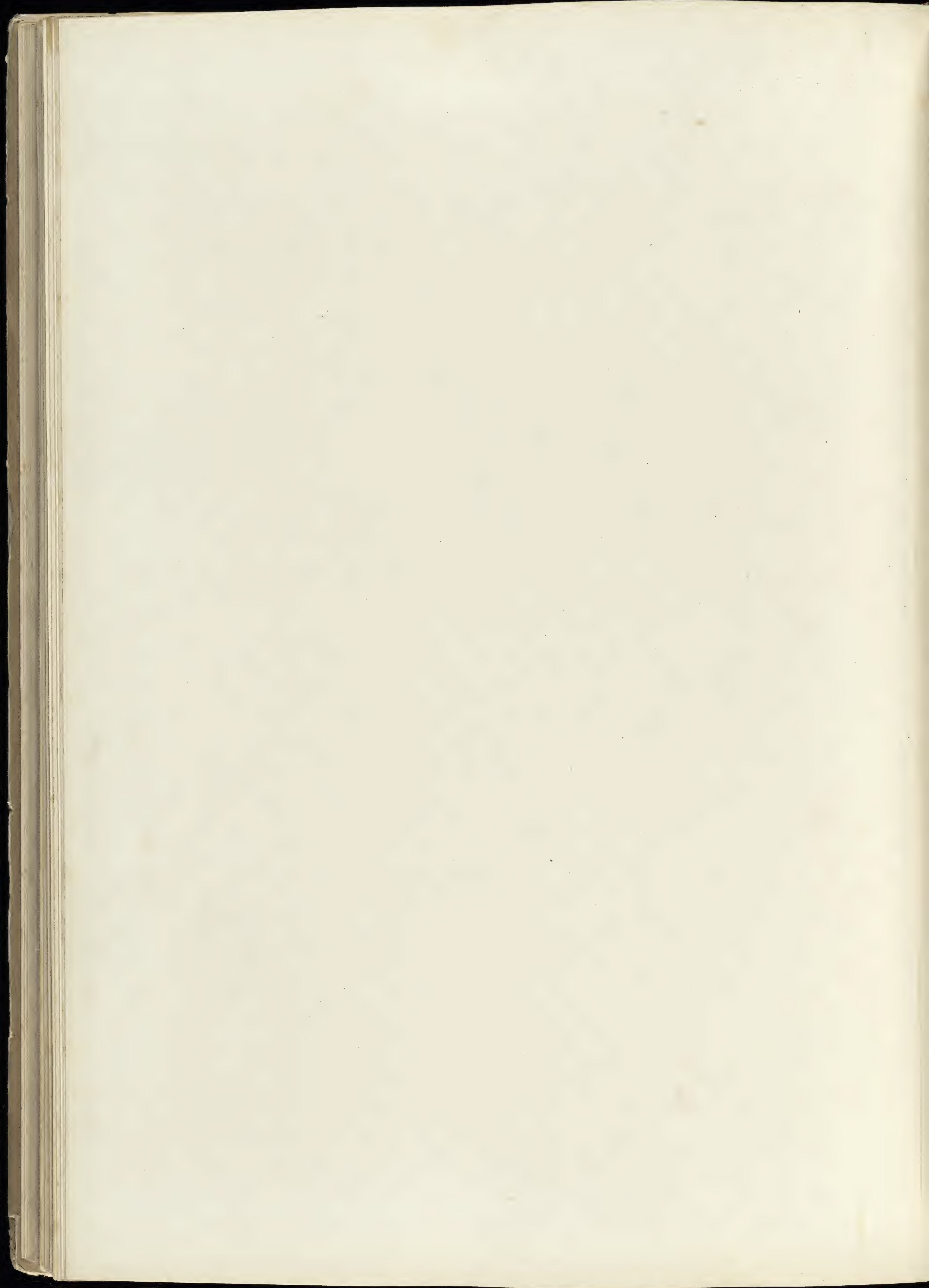
ULISSE AGL'INFERI: INC

ONTRO COLLE OMBRE

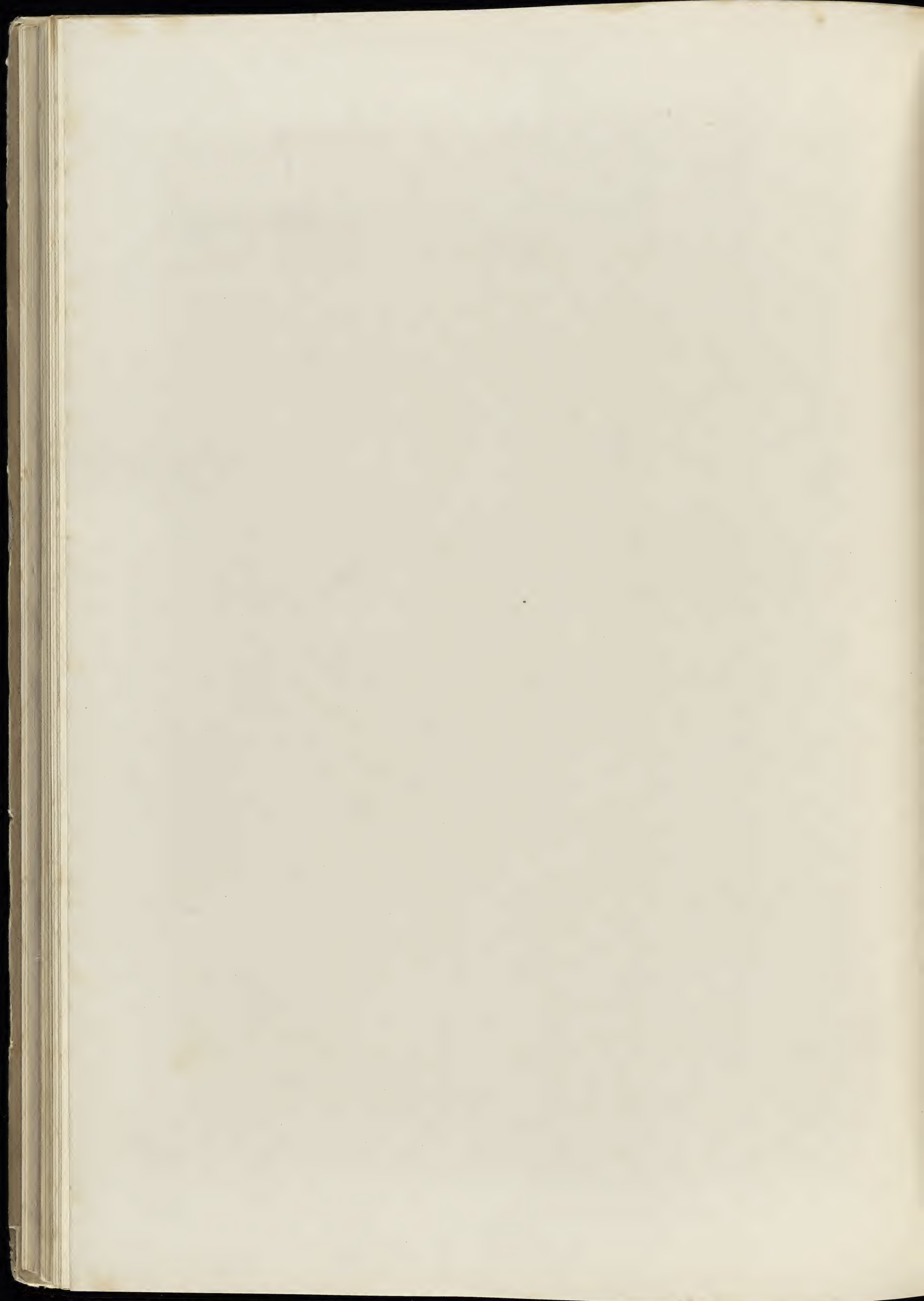
ULISSE AGL'INFERI: PENE VARIE

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ULISSE AGL'INFERI: PENE VARIE

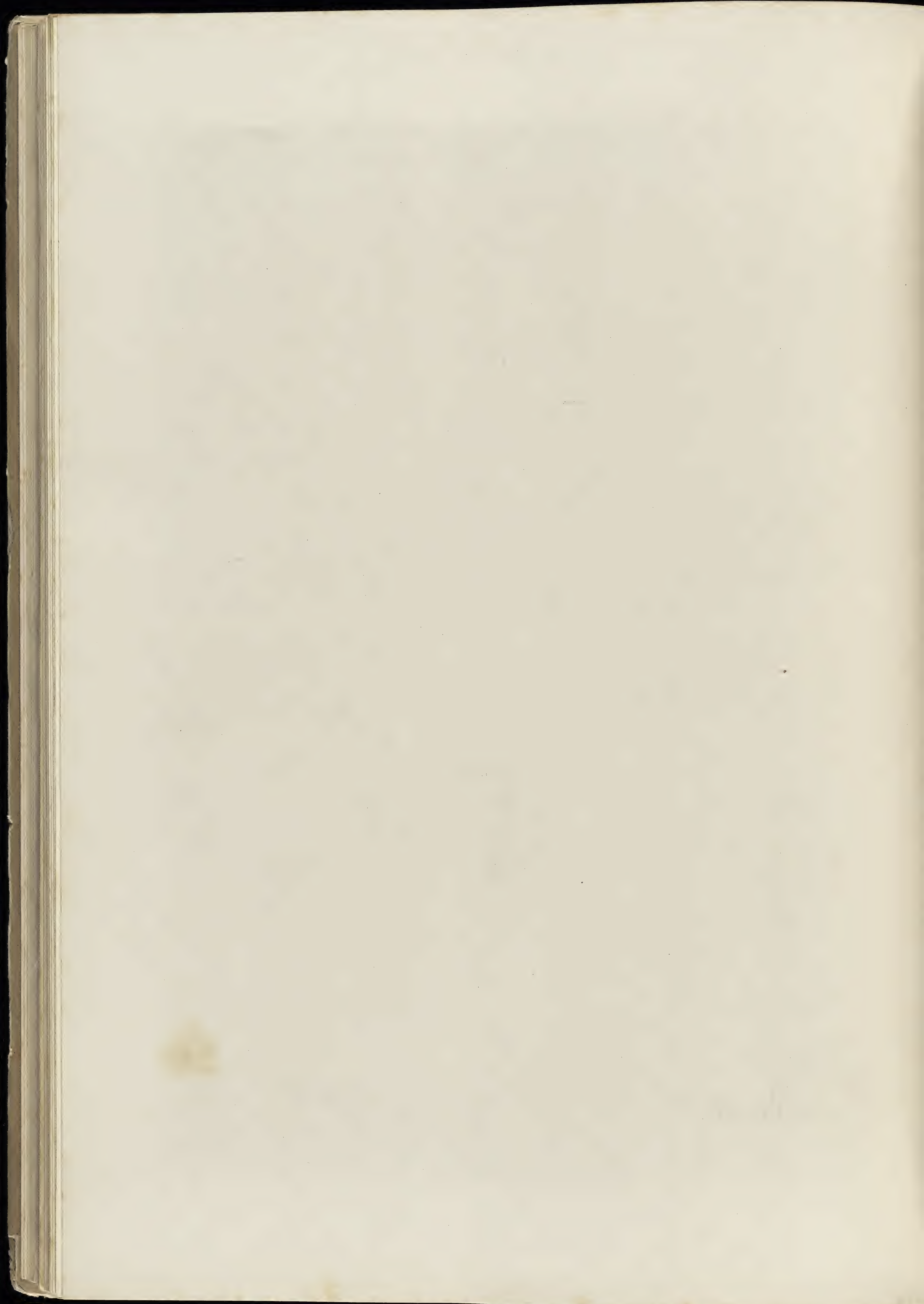
ROMA - TRICROMIA DANESI

PARTICOLARI DEL PRIMO QUADRO: INCONTRO DEI MESSI DI ULISSE COLLA FIGLIA DI ANTIFATE

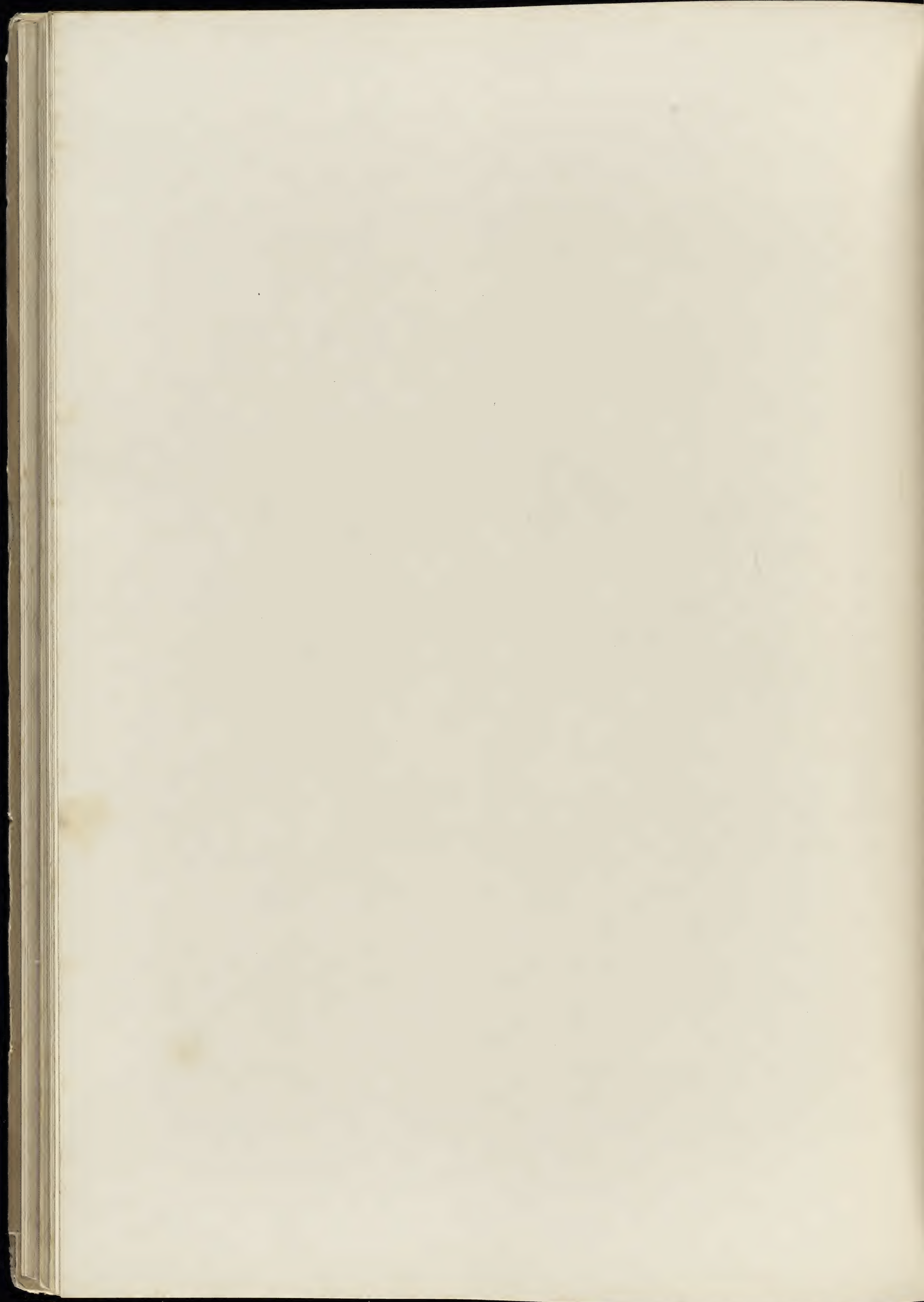
ROMA - FOTOTIPIA DANESI

A

B

PARTICOLARI DEL PRIMO E DEL SECONDO QUADRO:

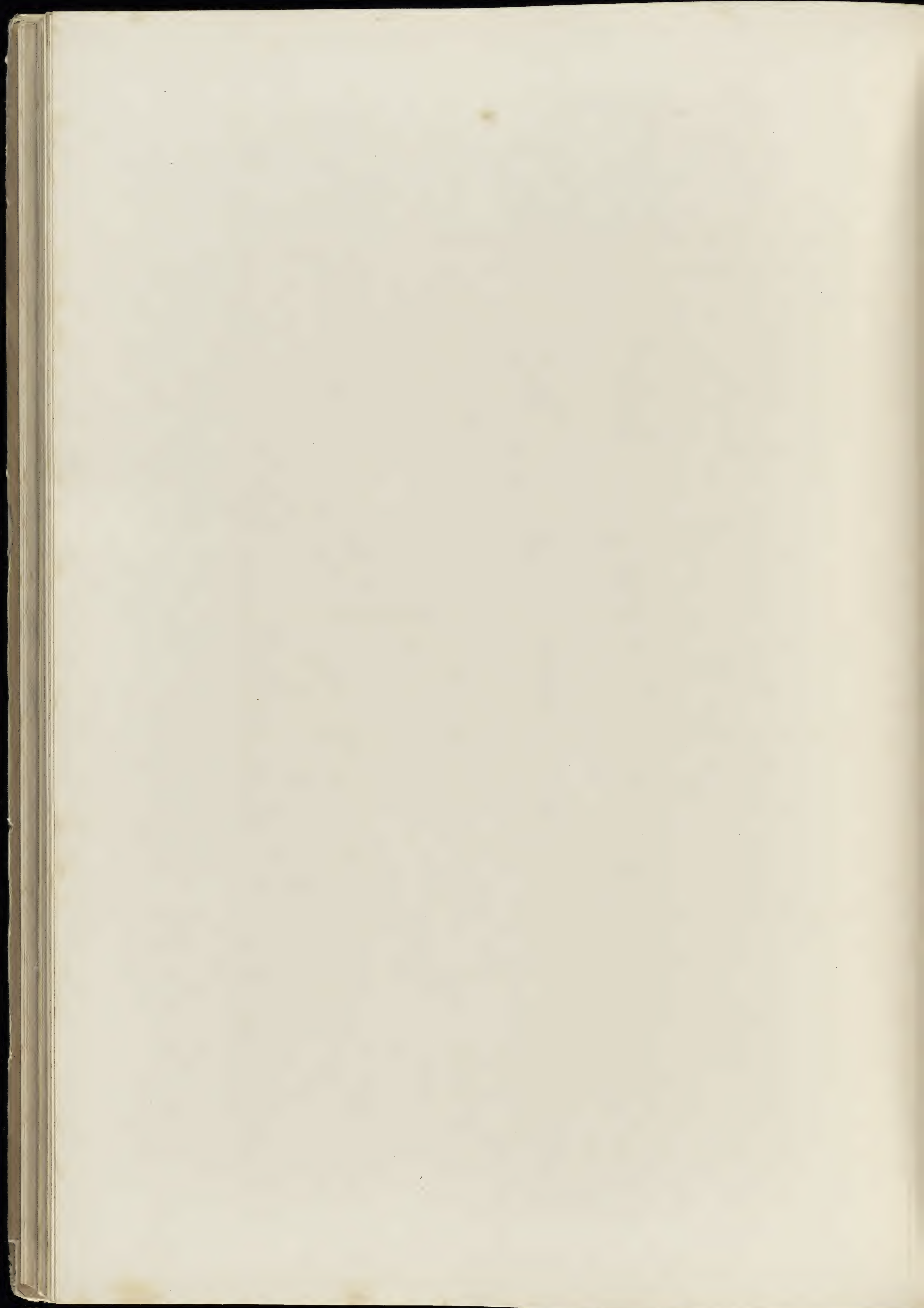
A - NINFA DELLA FONTE (QUADRO 1°) B - GIGANTE CHE AFFERRA UNA PIETRA (QUADRO 2°)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

PARTICOLARI DEL SECONDO QUADRO: GRUPPO PASTORALE

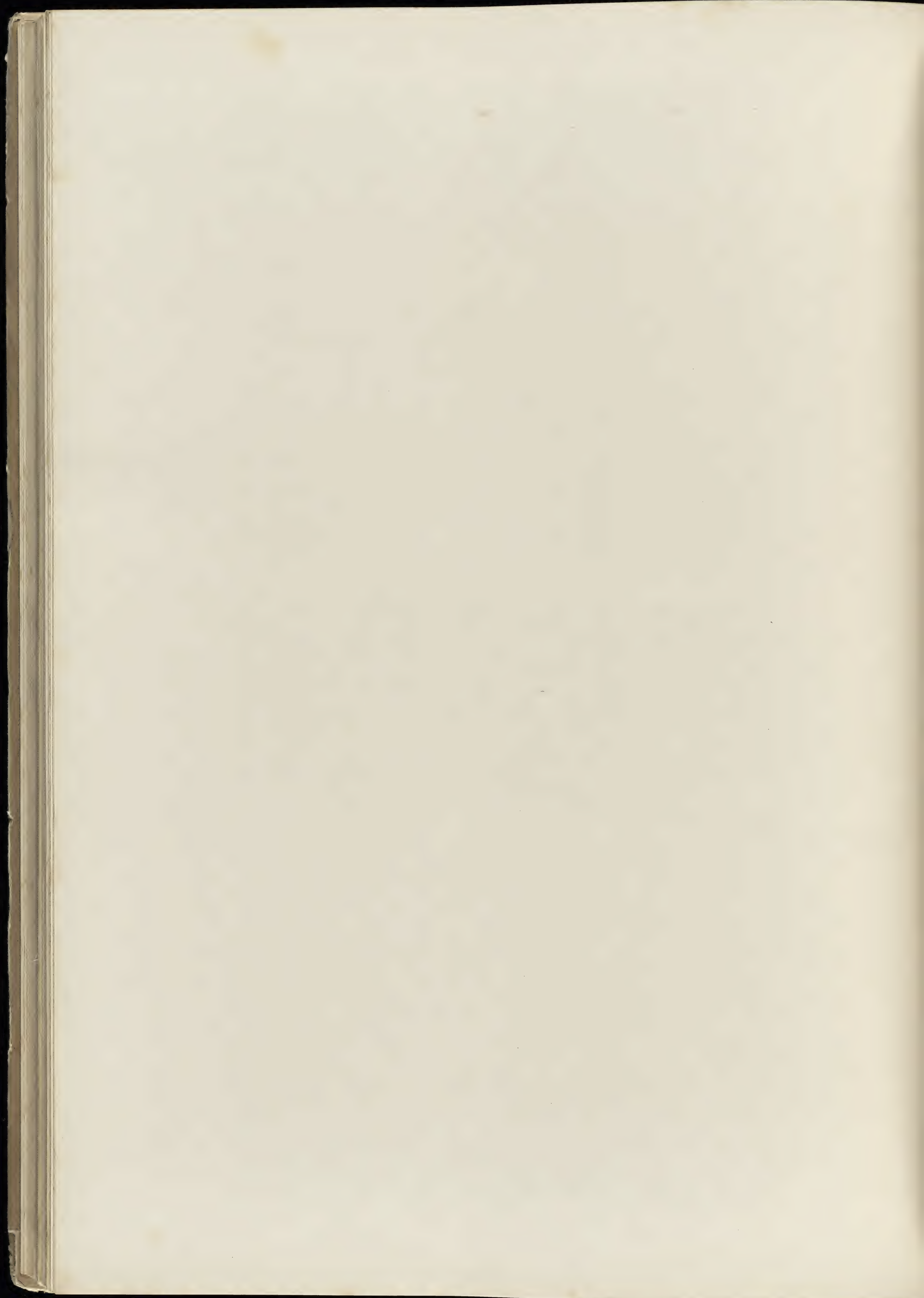
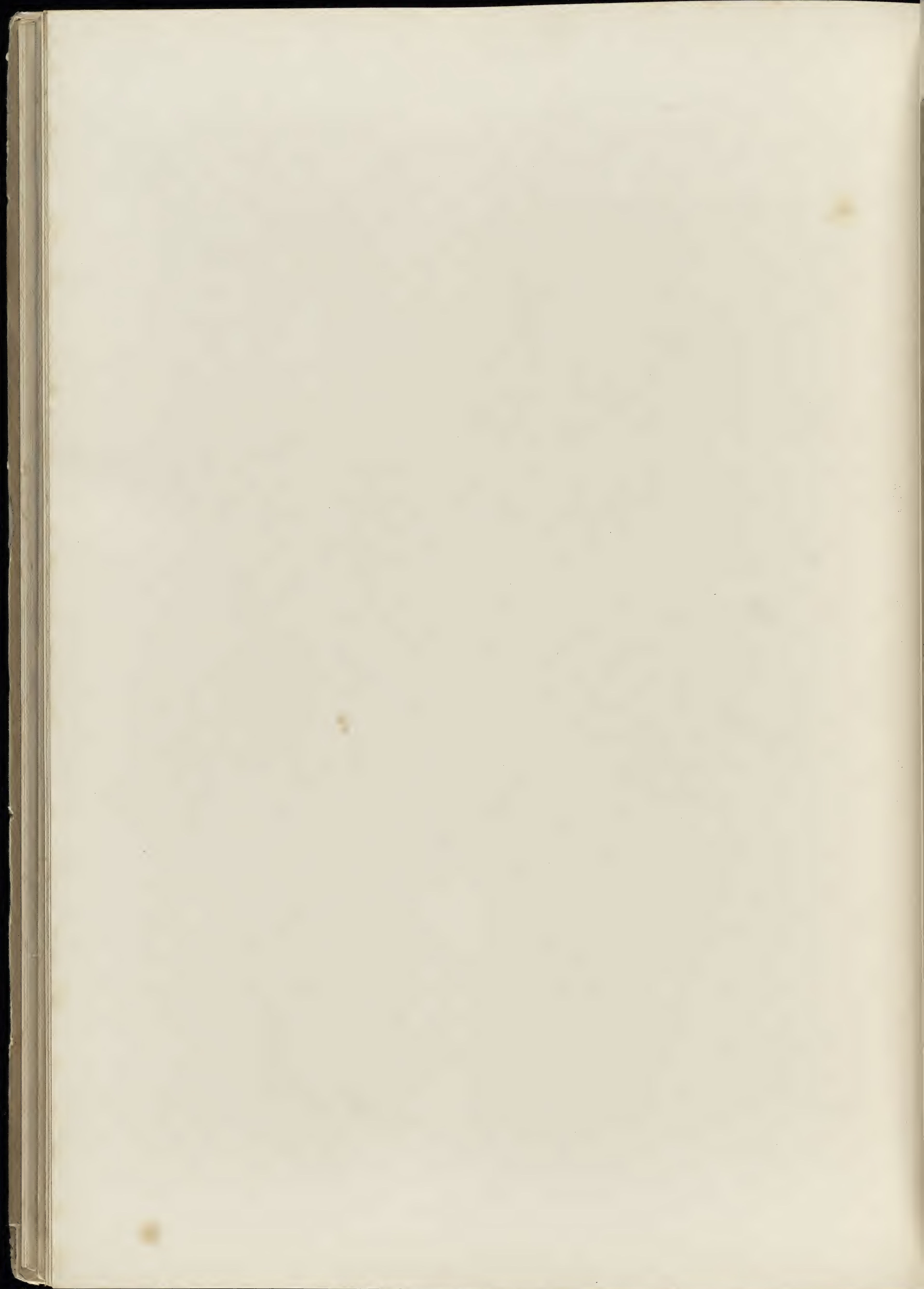
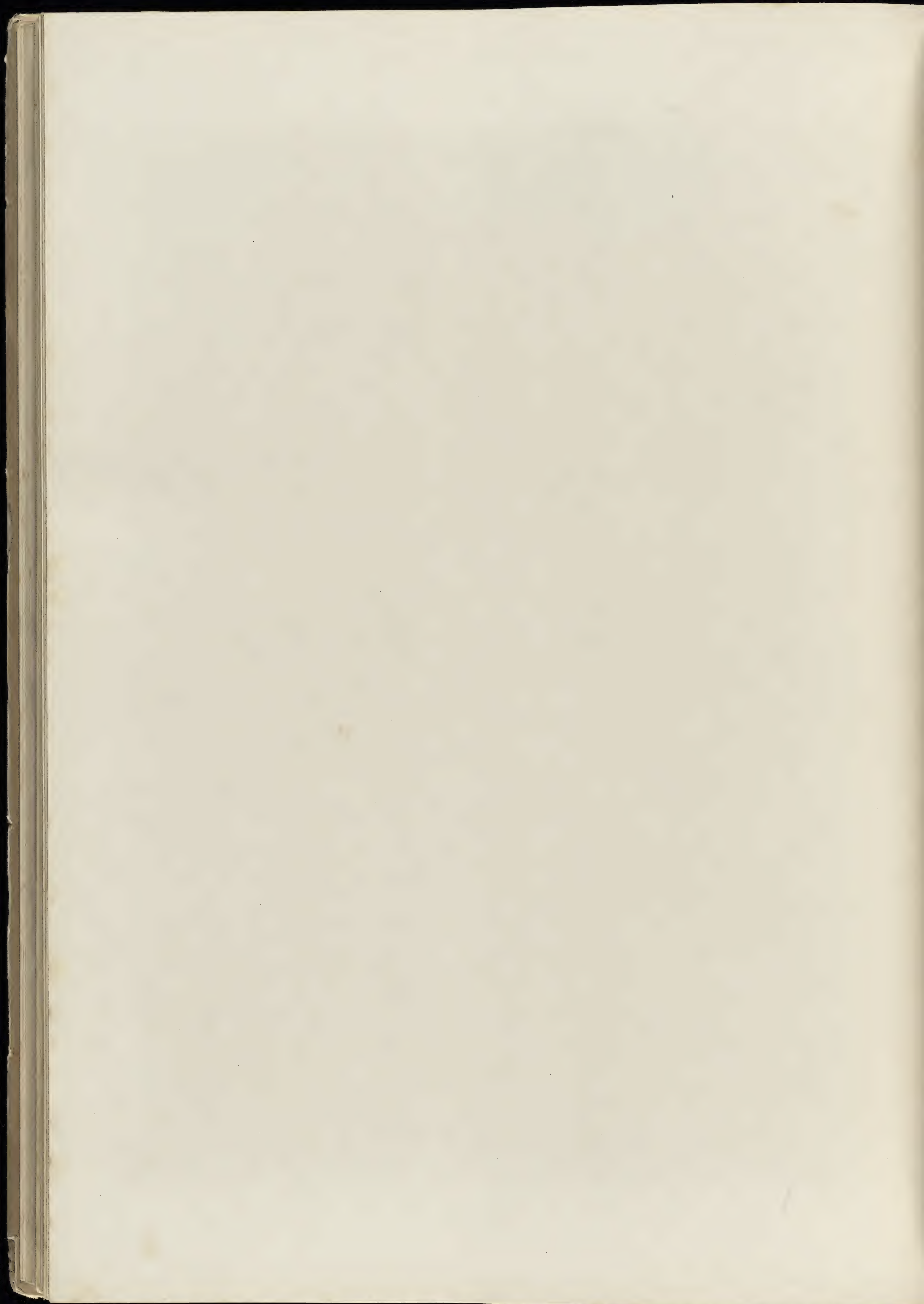
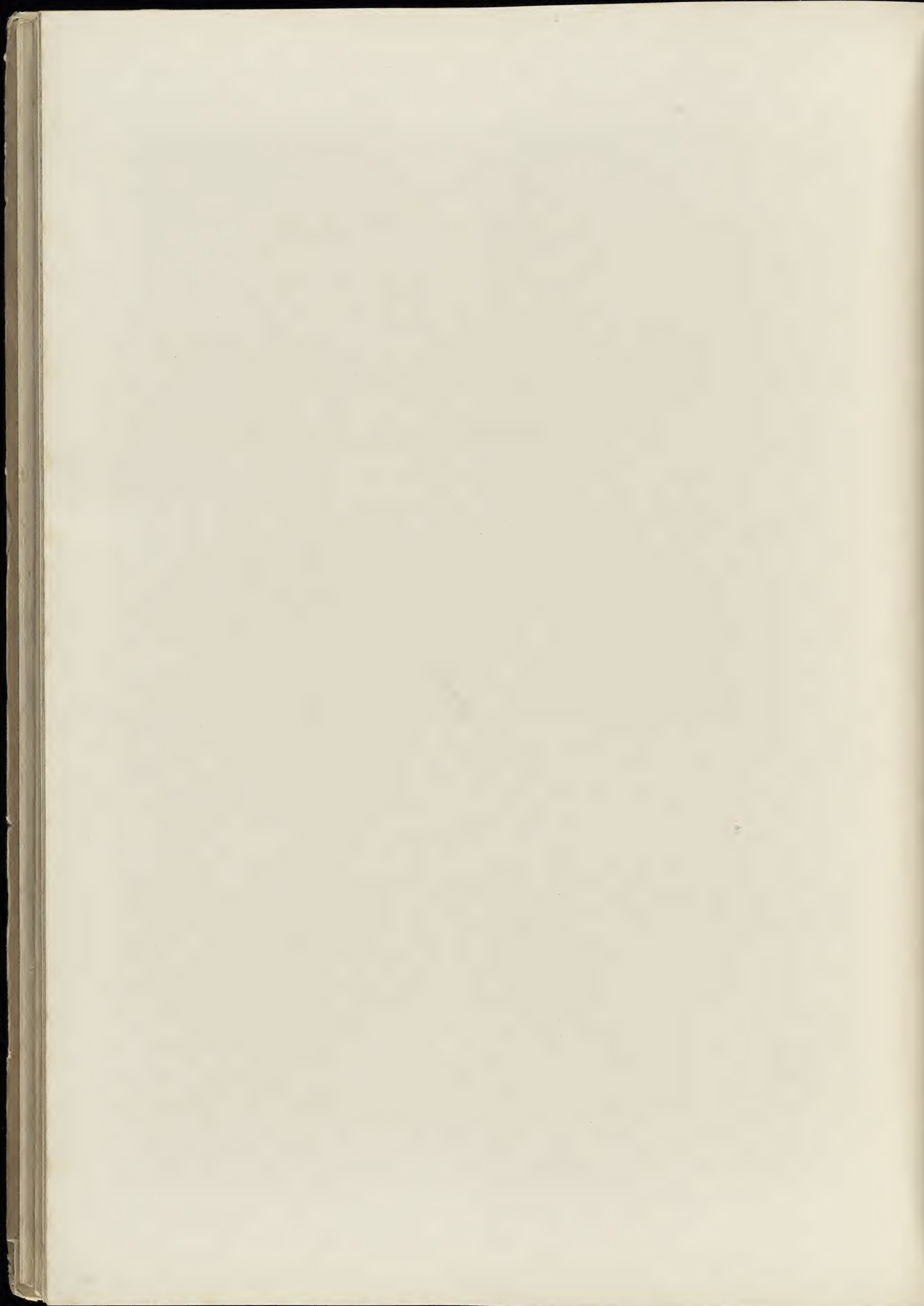
ROMA - FOTOTIPIA DANESI

PARTICOLARI DEL SECONDO QUADRO: GIGANTI IN MOVIMENTO

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

A

B

PARTICOLARI DEL QUARTO E DEL SESTO QUADRO:

A - PERSONIFICAZIONE DEL FIUME ACHERONTE (QUADRO 6°) B - GIGANTE IN ATTO DI LANCIARE UNA PIETRA (QUADRO 4°)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

PARTICOLARI DEL QUARTO QUADRO: NEREIDI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

CANACE

(M. 0,94 × 0,50)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

MYRRA

MIRRA

(M. 0,90 × 0,66)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

PASIFAE

(M. 0,92 × 0,71)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

SCILLA

(M. 1,01 × 0,66)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FEDRA

(M. 0,98 × 0,56)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FIGURE DANZANTI 1ª E 2ª

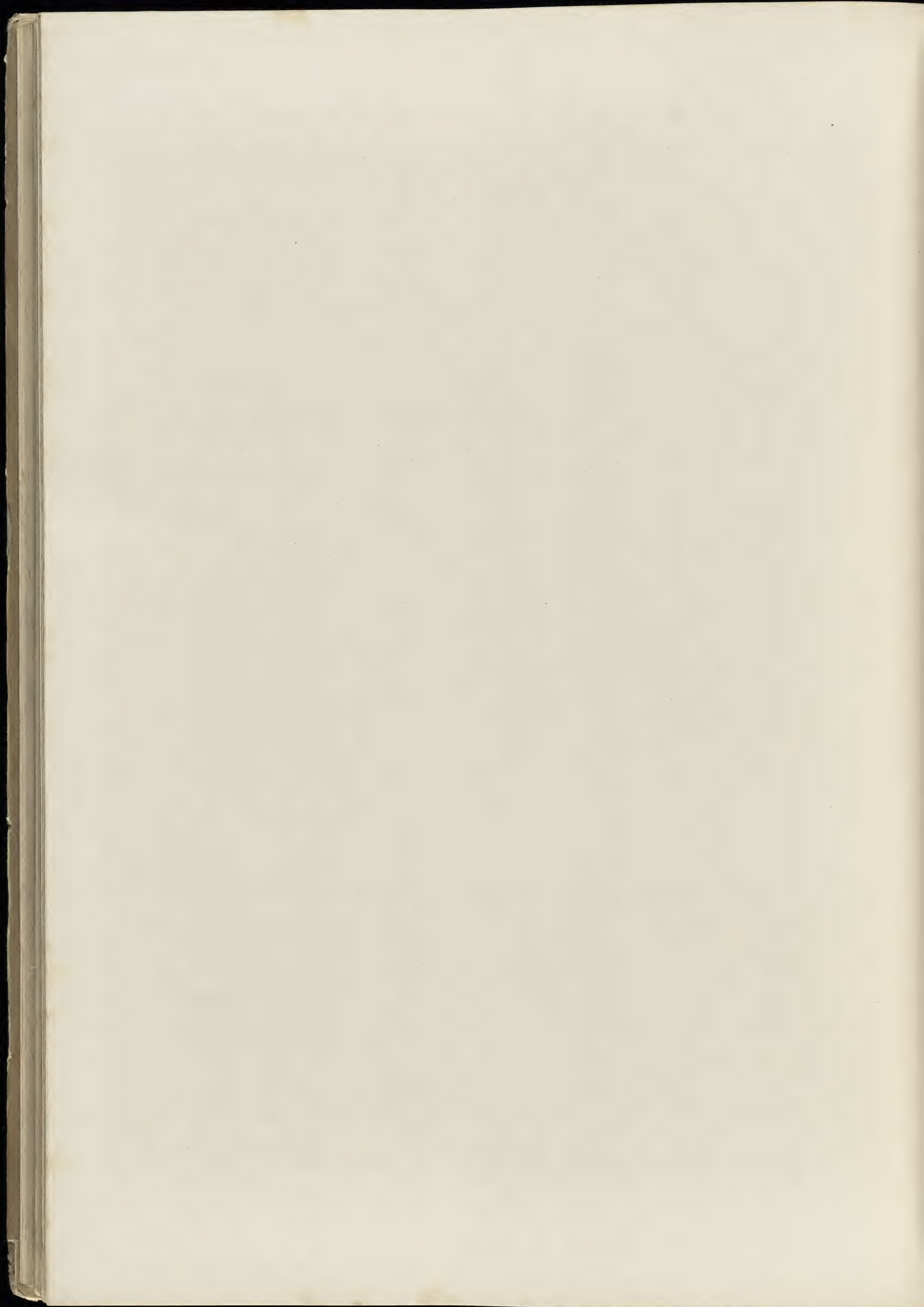
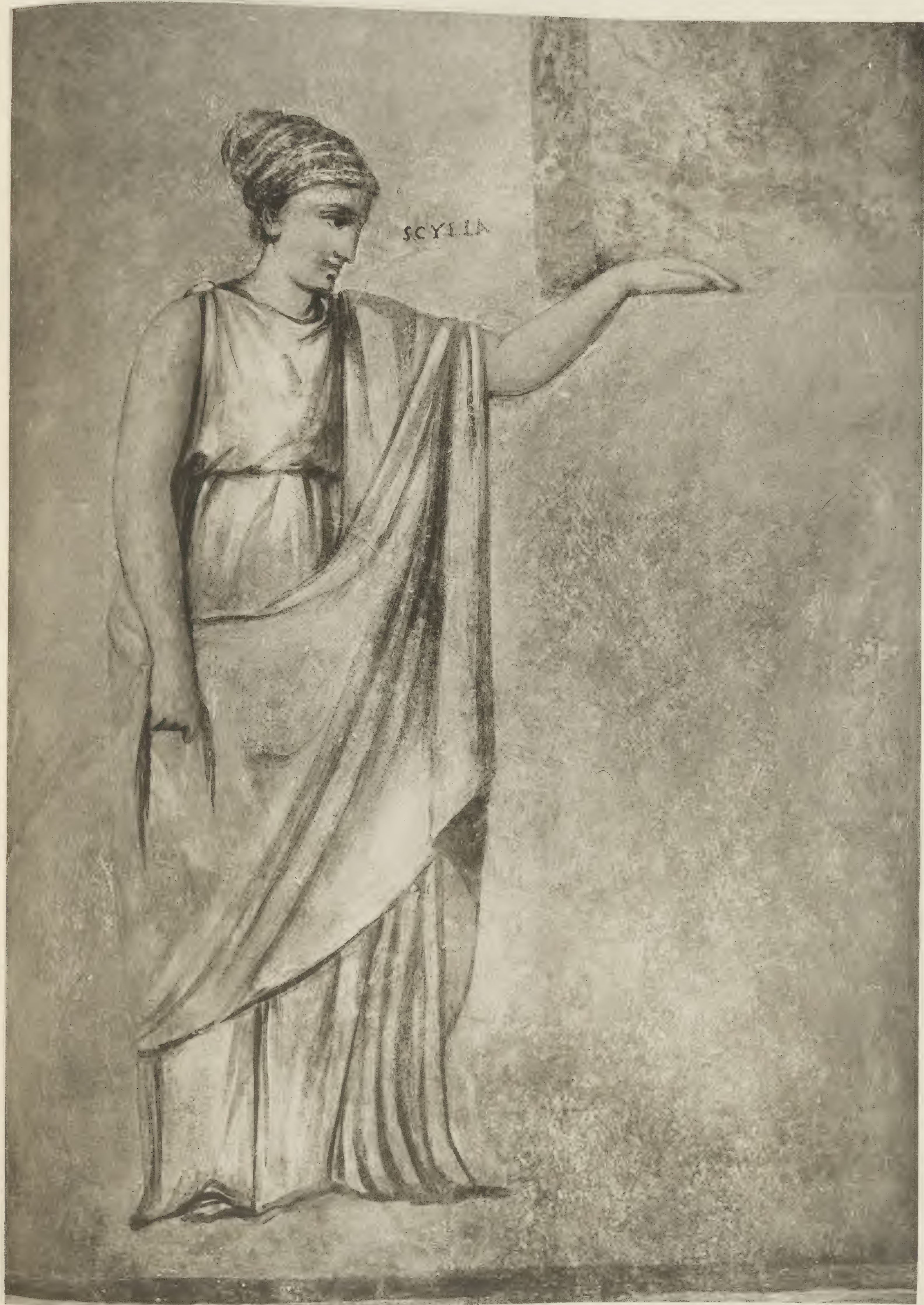
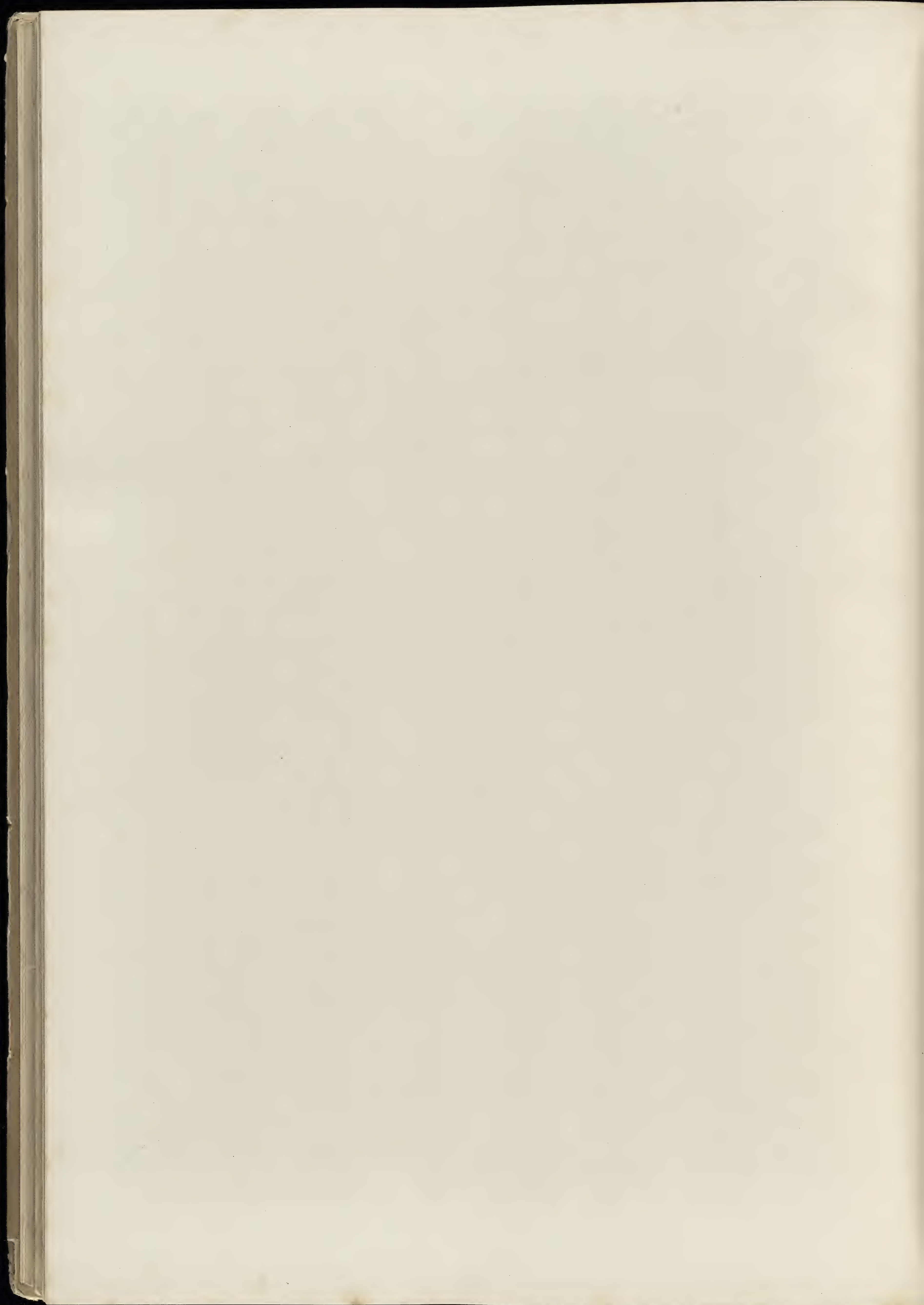
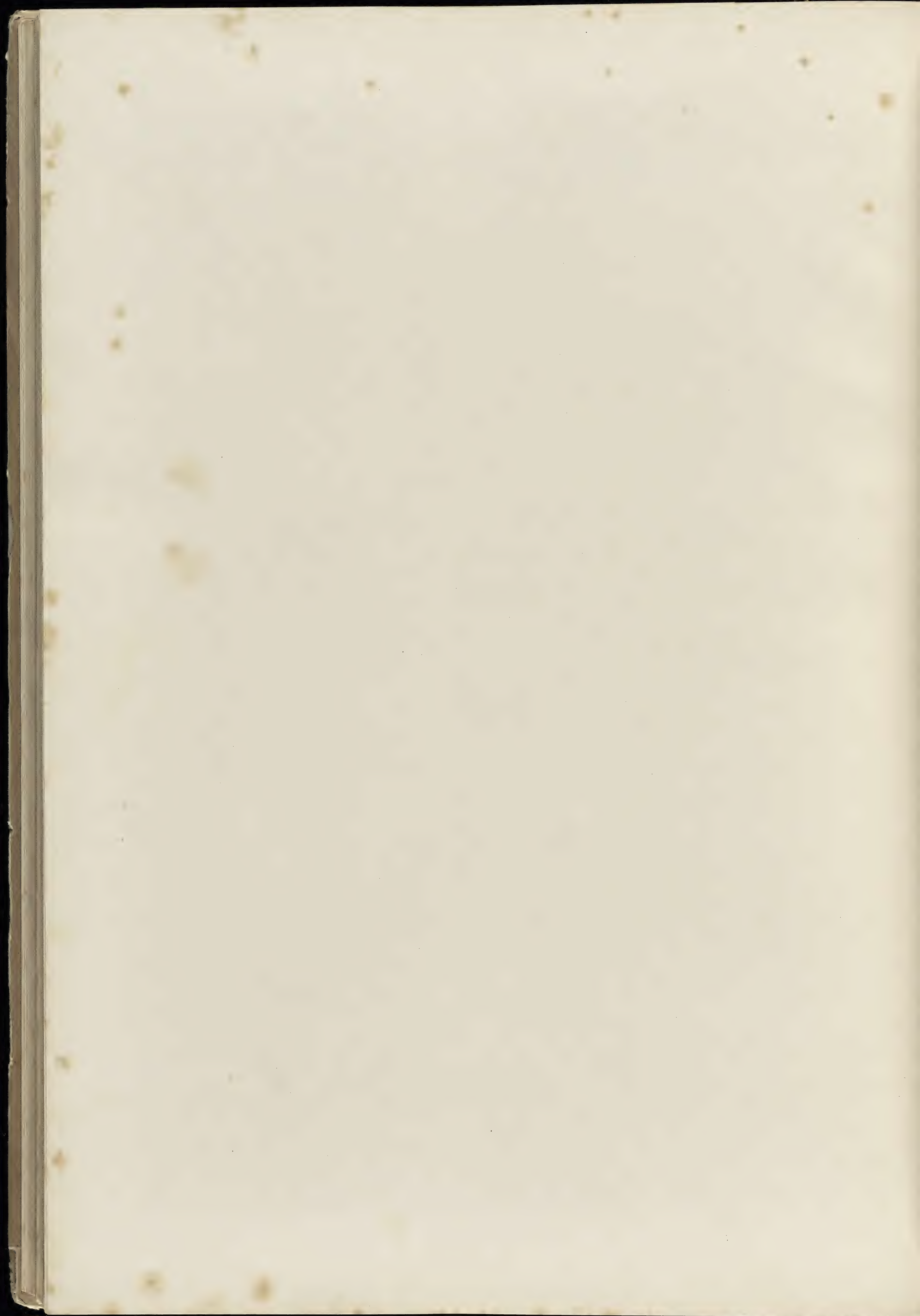
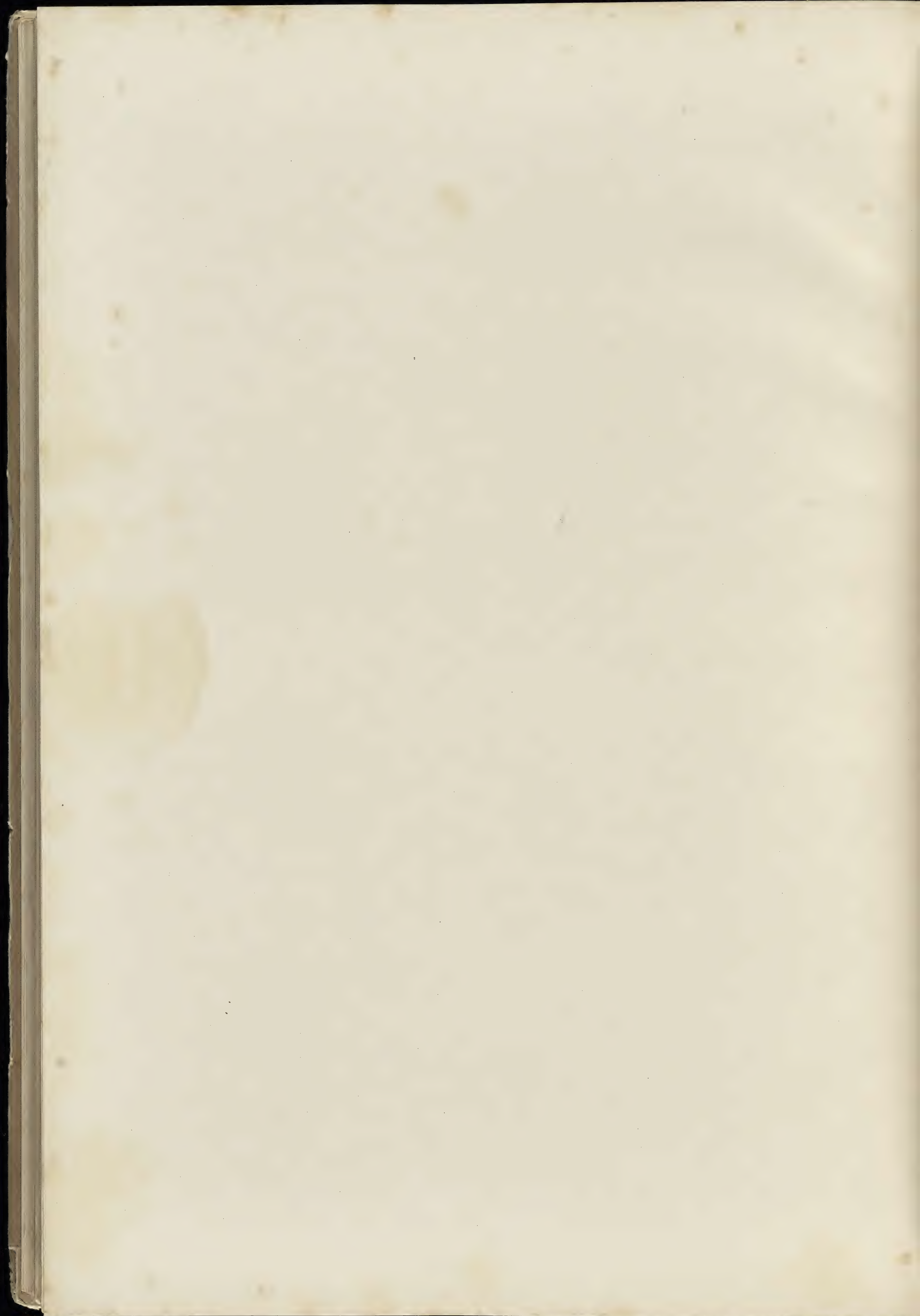
(M. 0,52 × 0,33 - M. 0,53 × 0,35)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FIGURE DANZANTI 3ª E 4ª

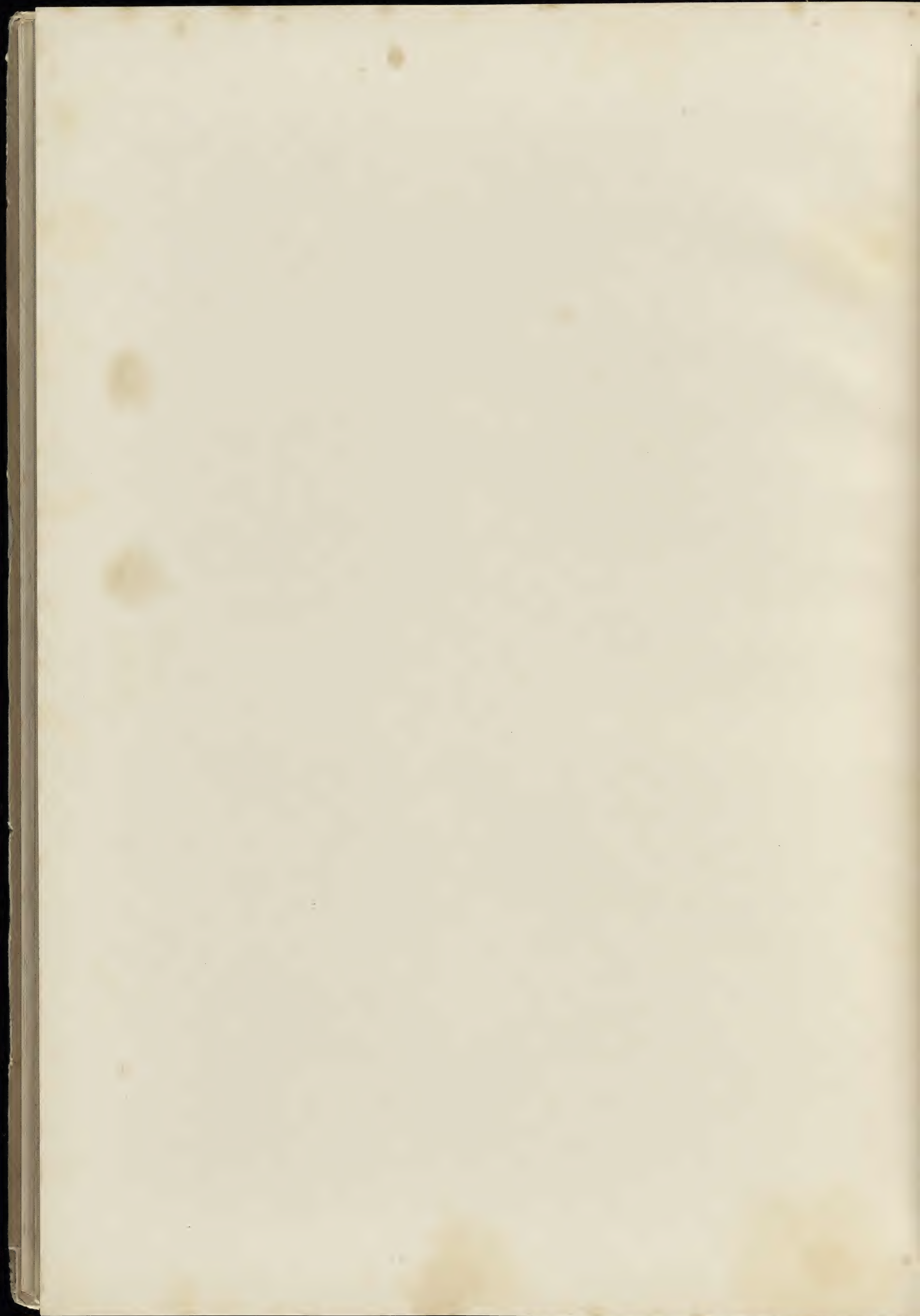
(M. 0,53 × 0,32 - M. 0,58 × 0,38)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FIGURE DANZANTI 5ª E 6ª

(M. 0,52 × 0,33 - M. 0,53 × 0,35)

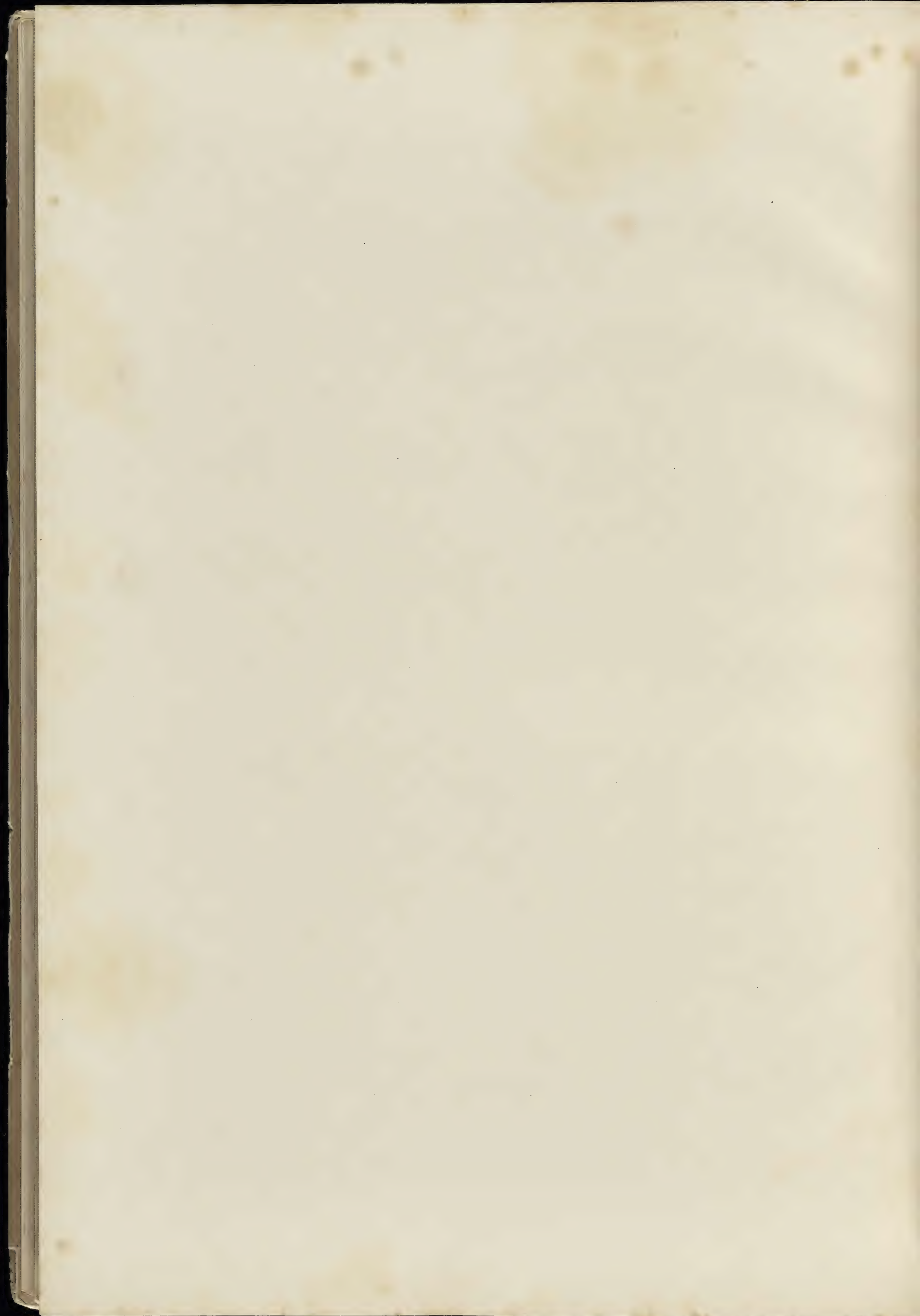
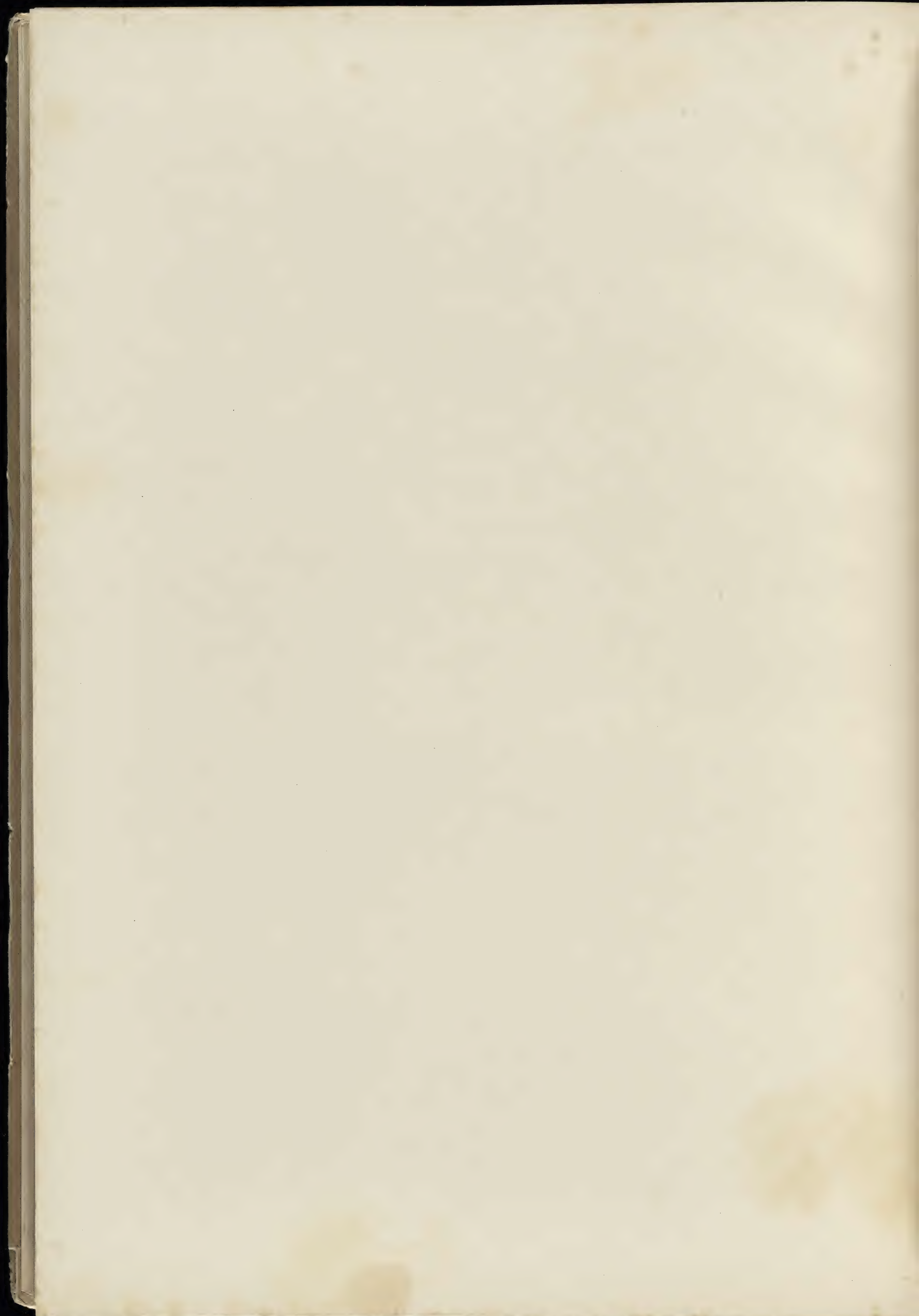
ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FIGURE DANZANTI 7ª ED 8ª

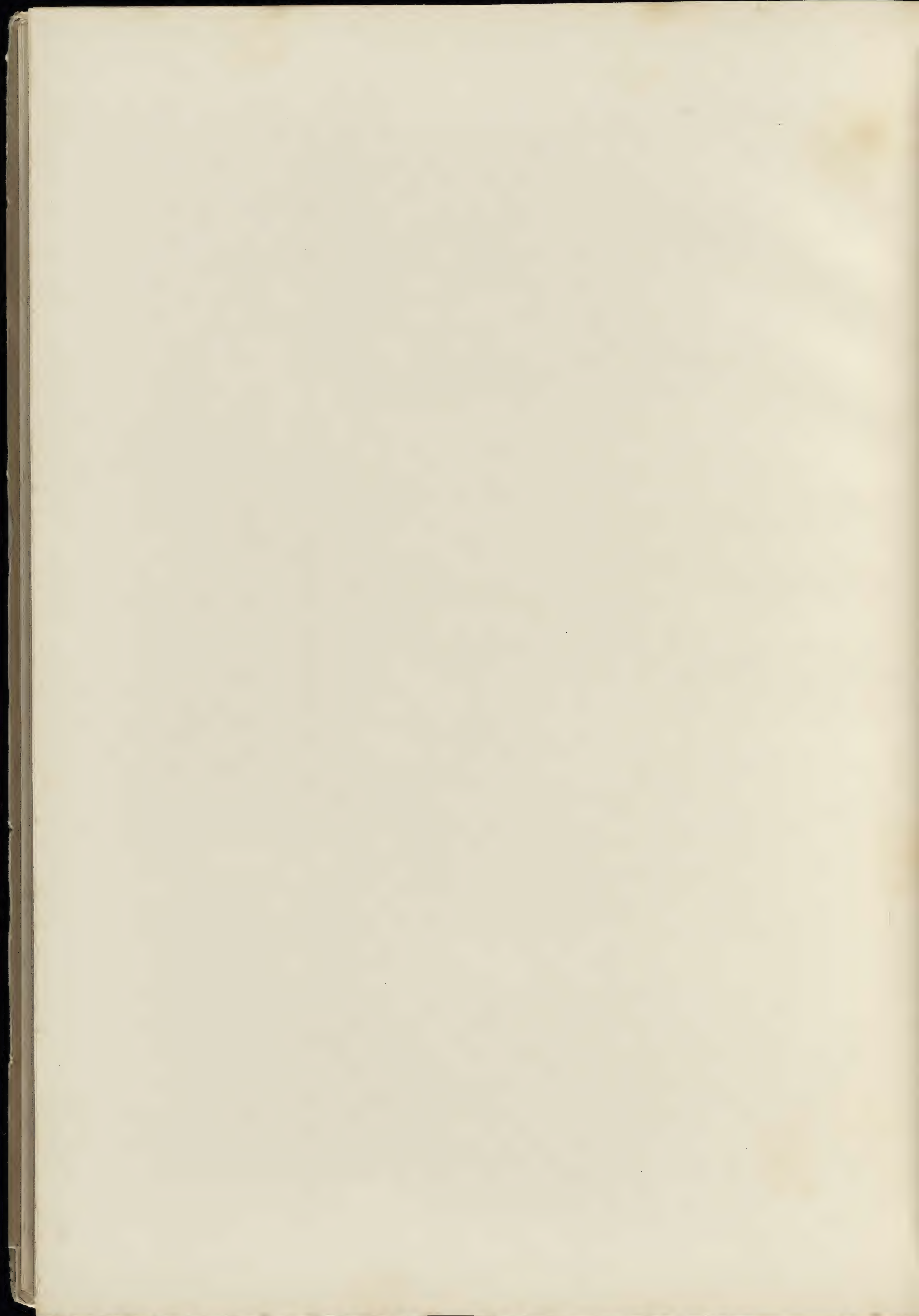
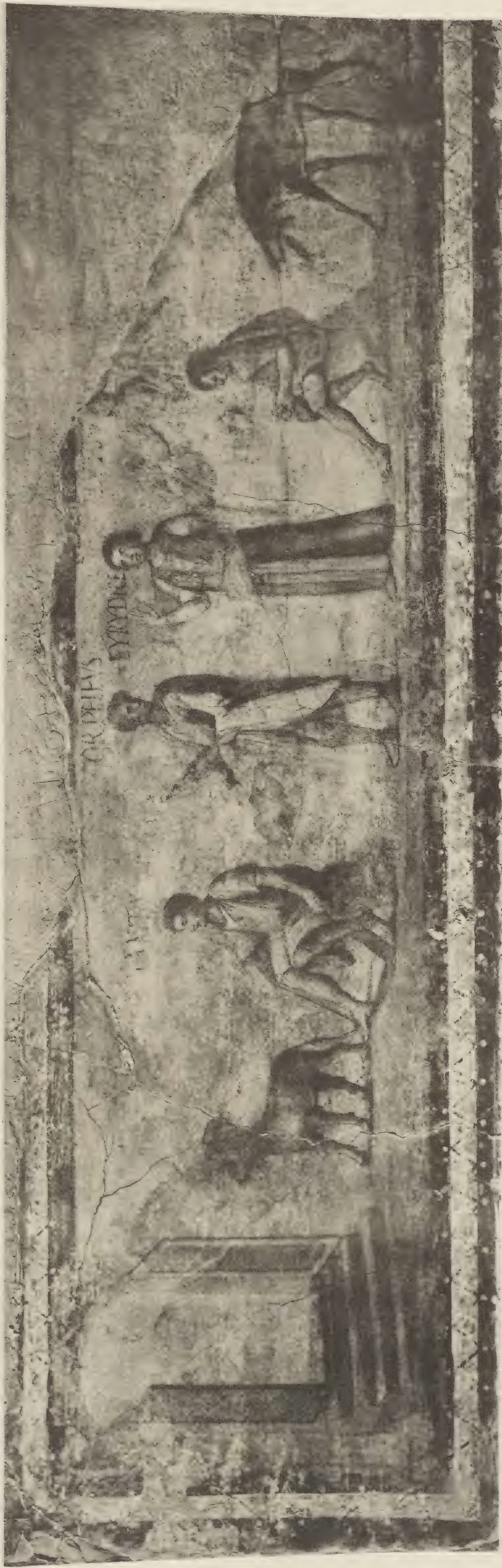
(M. 0,54 × 0,29 - M. 0,52 × 0,30)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

A

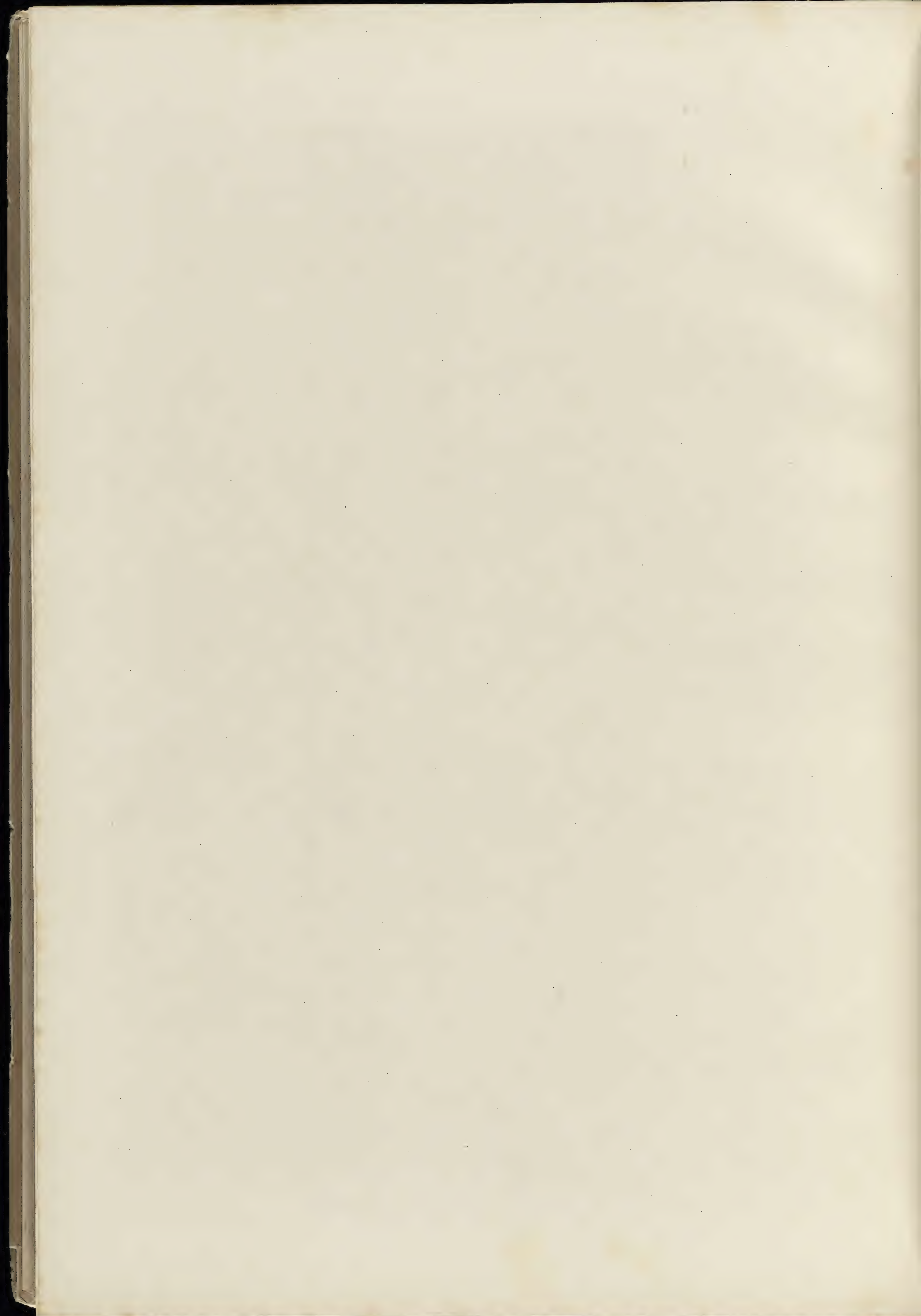
B

FIGURA DANZANTE 9ª
A - B - FRAMMENTI D'IGNOTA PROVENIENZA

(M. 0,52 × 0,37)
A - M. 0,21 × 0,12. B - M. 0,25 × 0,13.

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ORFEO ED EURIDICE

(M. 1,54 × 0,31)

TAV. XLIII

A

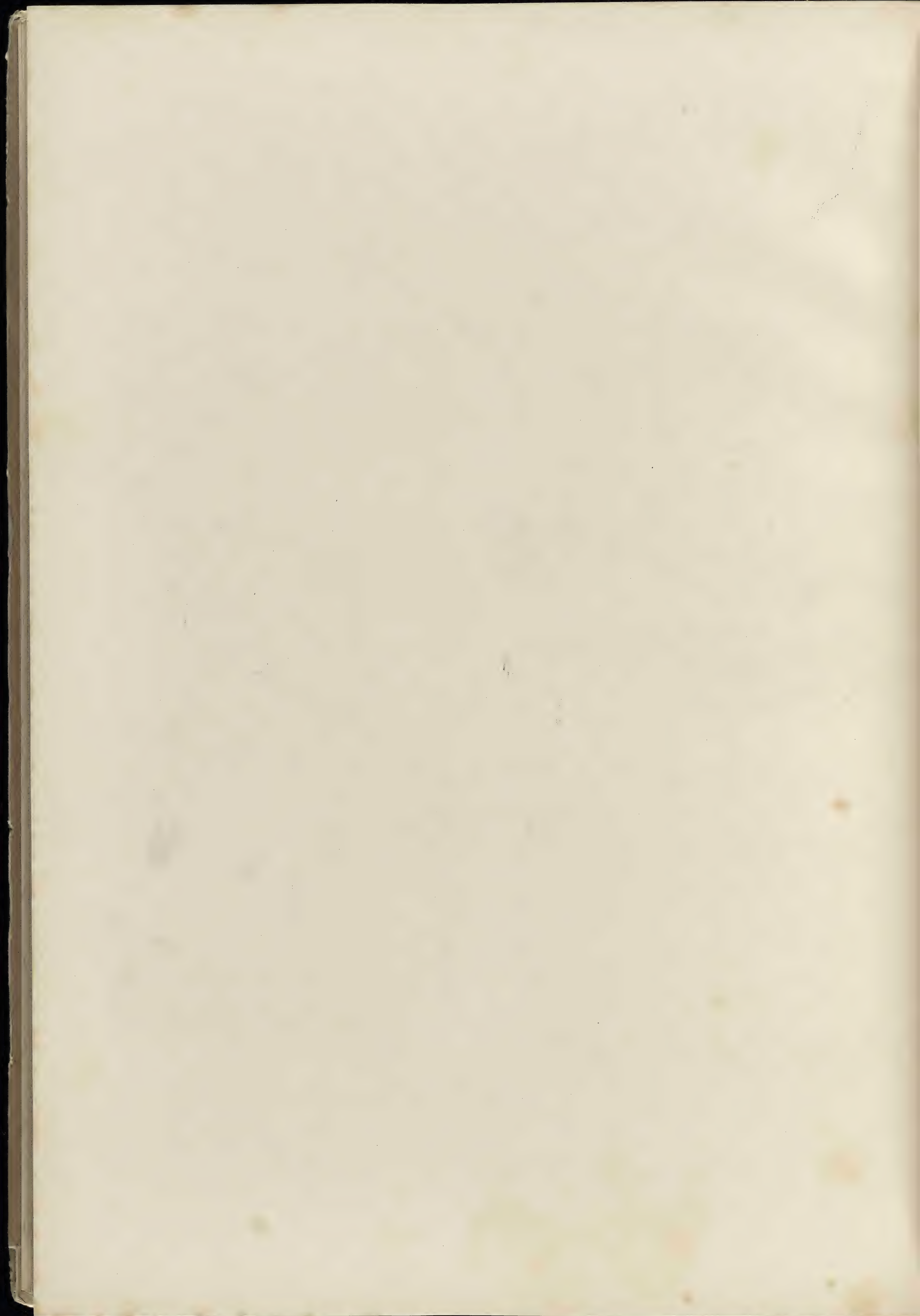
B

A - RATTO DI PROSERPINA B - BANCHETTO

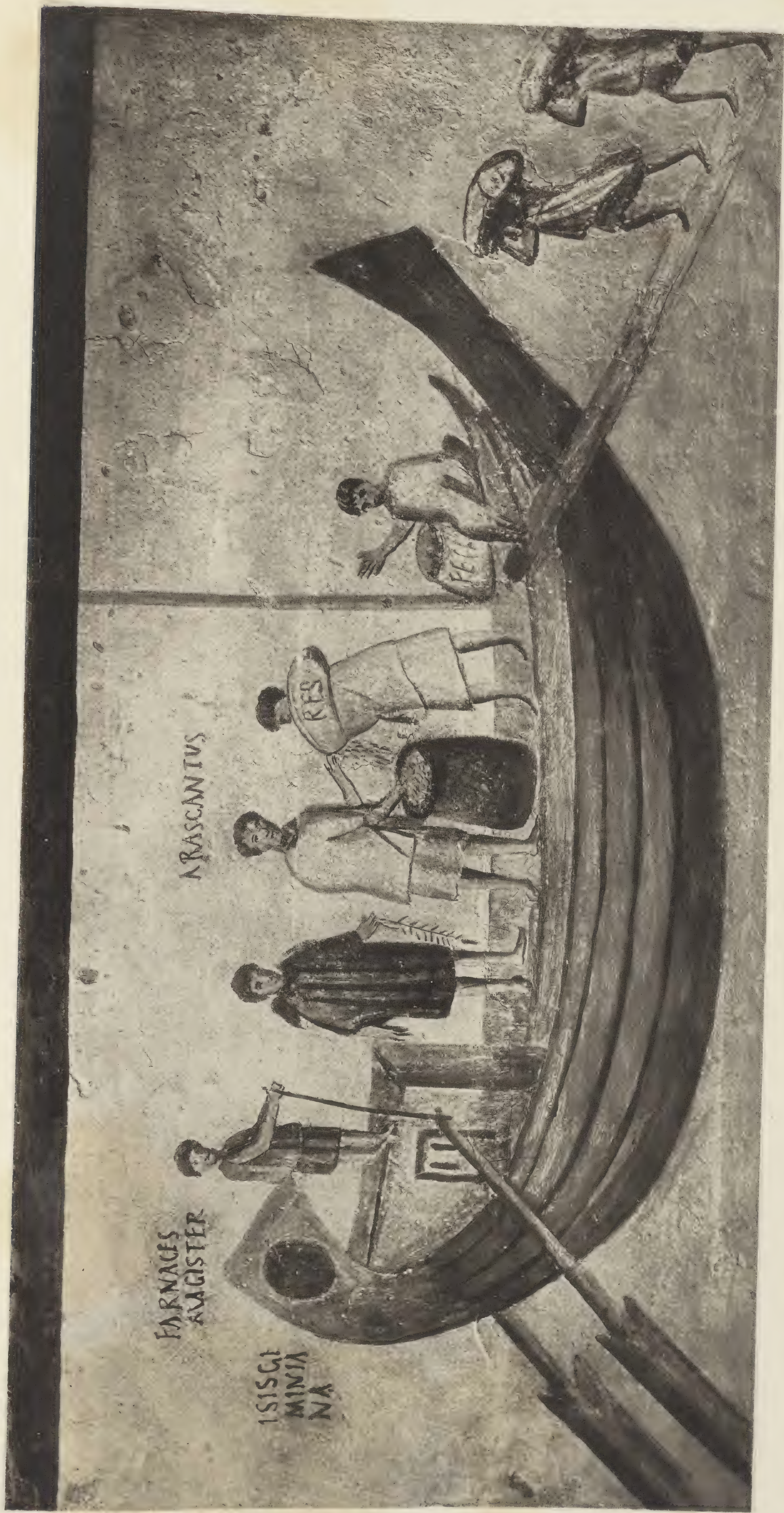
(M. 1,33 × 0,60) (M. 0,74 × 0,32)

TAV. XLIV

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

A

B

A - SATURNO E REA B - PICCOLO FRAMMENTO CONTIGUO

TAV. XLV

(M. 1,14 × 0,60) (M. 0,39 × 0,38)

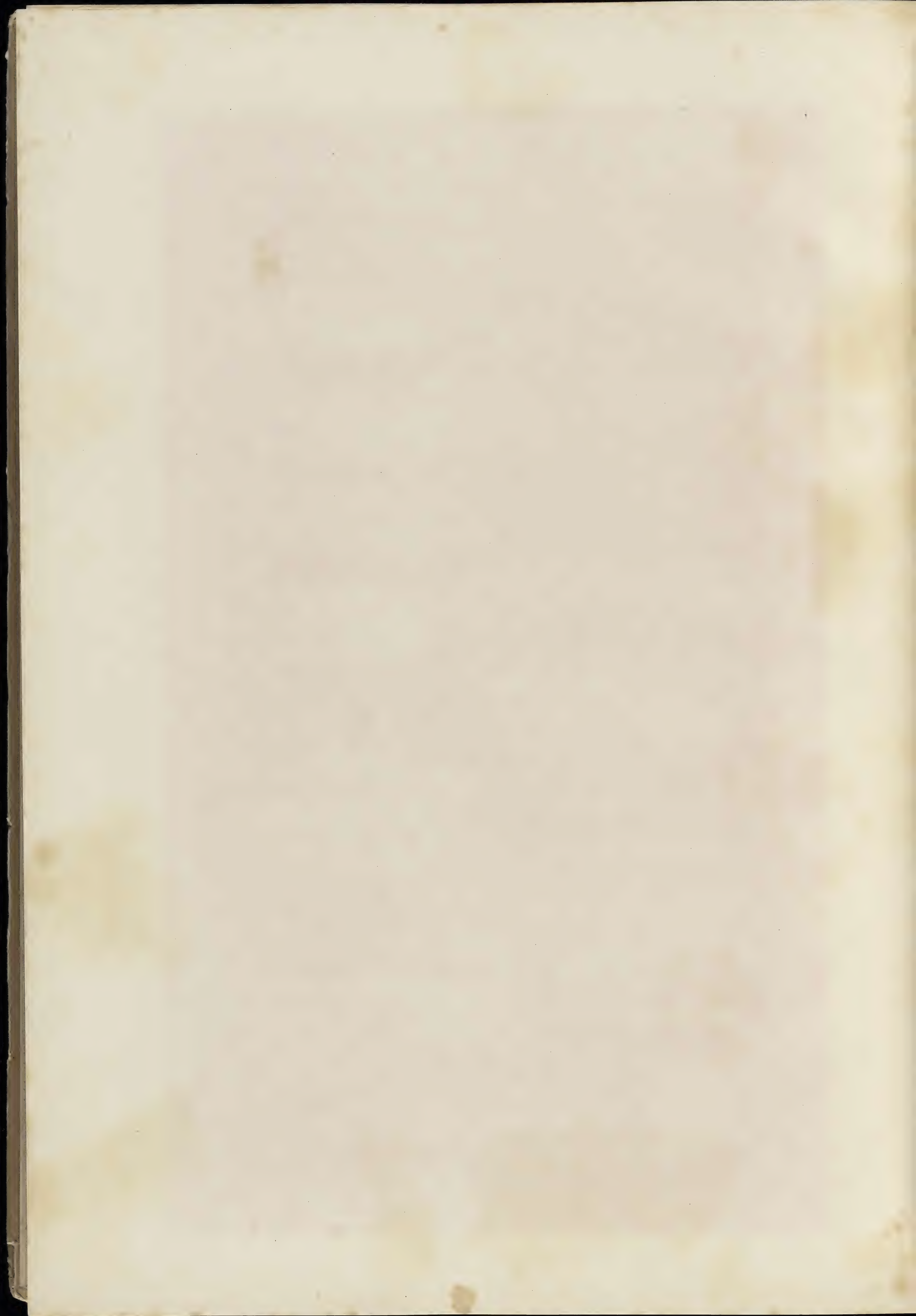
ROMA - FOTOTIPIA DANESI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

NAVE CON BARCAIUOLI E FACCHINI

(M. 0,94 × 0,47)

TAV. XLVI

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FANCIULLI IN PROCESSIONE E FANCIULLI SUPPLICANTI

(M. 1,005 × 0,50)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

QUATTRO FANCIULLI IN PROCESSIONE

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FANCIULLI CHE SI PREPARANO AD UNA PROCESSIONE

(M. 1 × 0,50)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

MARS PROPUGNATOR

(M. 0,59 × 0,24)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

TESTA VIRILE TROVATA NEL 1802

(M. 0,41 × 0,33)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

FIGURA FEMMINILE TROVATA NEL 1810 A S. BASILIO

(M. 0,94 × 0,51)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

CORSA DI BIGHE GUIDATE DA PUTTI

(DIAMETRO M. 1,75, ALTEZZA M. 0,82)

ROMA - FOTOTIPIA DANESI

Genn 1968
1300000

C con 53 tav